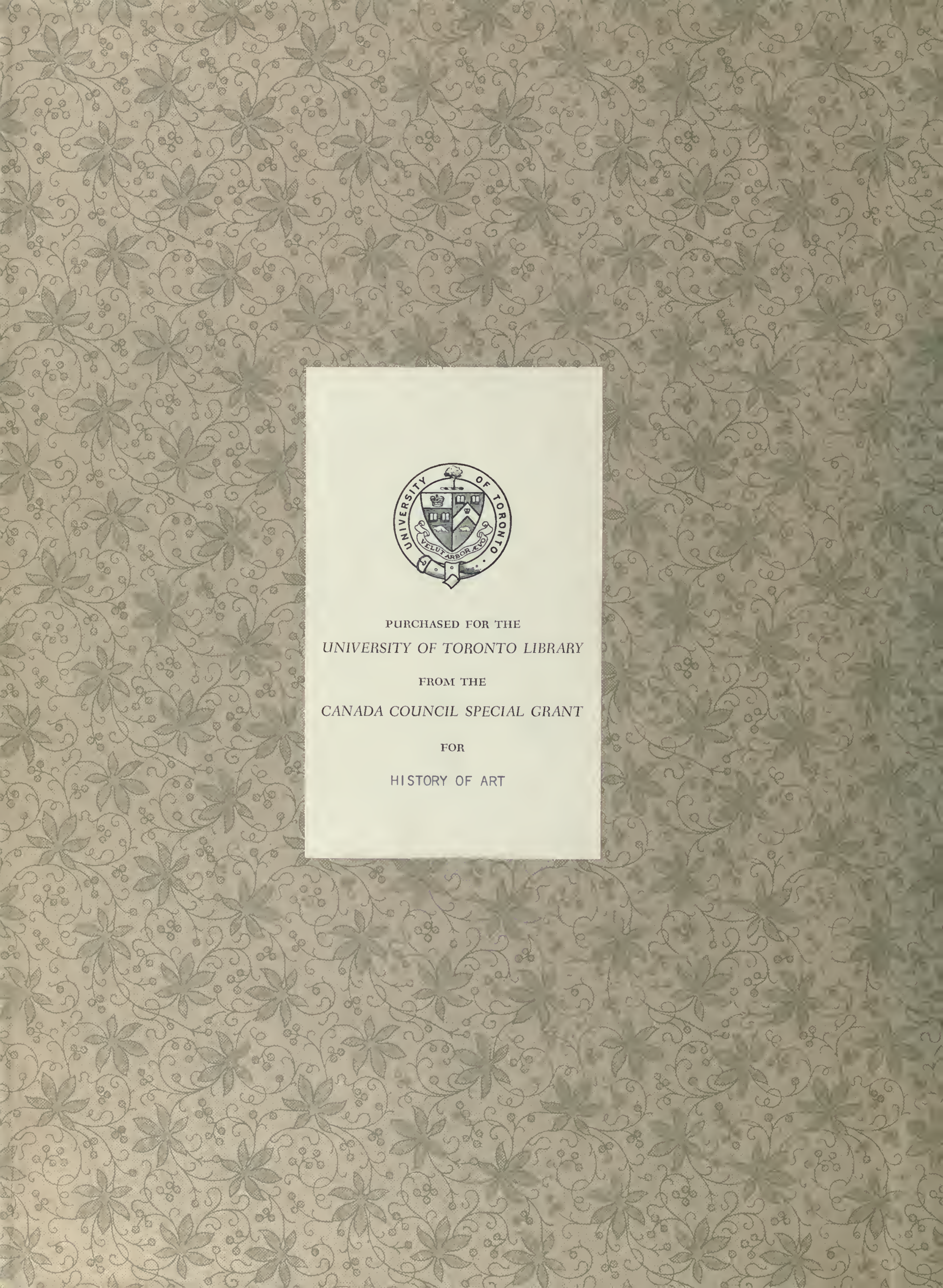
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO





DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

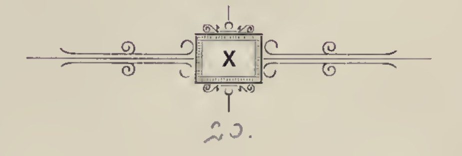


DIE
KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL

* *



E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1899. II. Halbband.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.



KOLORIT UND FARBE

VON

ERNST BERGER

I.

Bei jeder künstlerischen Darstellung stehen dem Maler zwei Ausdrucksmittel zur Verfügung: Form und Farbe. Diese müssen genügen, um den gewählten Vorwurf, Intention, Gefühle und Empfindungen des Künstlers auf den zu übertragen, der das Kunstwerk geniessen will.

Um die Formen der Natur oder des der Phantasie Entlehnten richtig und zweckentsprechend darzustellen, dient dem Maler — nur von diesem ist hier die Rede — in erster Linie die Zeichnung, das ist die Modellirung der Form in Licht und Schatten, dann noch die Perspektive, durch deren Wirkung der Beschauer zu einer Raumvorstellung angeregt wird. Kann die vollendet richtige Zeichnung und Form allein schon bedeutende Wirkung auf den Beschauer ausüben, so ist es der Farbe vorbehalten, den intendirten Eindruck in ganz erheblichem Maasse zu steigern. Die Farbe unterstützt zumeist die Absicht des Malers, und hat, richtig angewendet, ebensoviel Antheil an dem fertigen Kunstwerk als die Zeichnung oder Licht- und Schattenwirkung; sie gehört als selbstverständlich dazu und eine falsch angebrachte Farbenkomposition fällt uns ebenso auf, wie eine unvollkommene Zeichnung; gewöhnlich wird aber eine richtige Zeichnung resp. Form von der richtigen Färbung unterstützt. Als alleiniges Vorbild dient bei beiden stets die Natur und selbst bei Dingen, die der Phantasie des Schaffenden entsprungen sind, liegt die Grenze des Darstellbaren darin, was das Auge in Formen und Farben existirend sich vorzustellen vermag.

Zwischen den Farben der Natur und den Malerfarben bestehen nun gewisse Unterschiede, die in Betracht gezogen werden müssen, um die bei der künstlerischen Arbeit des Malers sich bietenden Schwierigkeiten zu ermessen. Die moderne Wissenschaft ist seit Newton's Lehre von der Theilbarkeit des weissen Lichtes und durch neuere Forschungen zu der Erkenntniss gelangt, dass die Farben in physikalischem Sinne Lichtwellen verschiedener Schwingungsdauer sind, die auf die Gegenstände fallen, von diesen absorbirt oder reflektirt, sodann von unseren Sehnervenapparat wahrgenommen werden, und auf bisher noch unerklärte Weise zu unserem Bewusstsein gelangen. Auch die Malerfarben (Pigmente) sind Körper, auf welche die obigen Eigenschaften Anwendung finden, jedoch mit dem folgenden Unterschiede: Während die Farben der Natur (farbiges Licht) sich in ihren Mischungen summiren, d. h. lichtstärker werden, verringert sich das farbige Licht bei der Mischung der Maler-

farben. Ein Beweis dieses eigenthümlichen Vorganges ist daraus zu ersehen, dass zwei komplementäre Farben des durch ein Prisma getheilten Sonnenlichtes (Spektralfarben) mit einander gemischt Weiss geben, während z. B. die komplementären Gelb und Blau als Farbenpigmente gemischt stets nur ein Grün geben werden, das dunkler ist, als jedes der einzelnen zur Mischung gebrachten Farbenpigmente. Es folgt daraus, dass der Maler über ein viel lichtschwächeres Farbenmaterial verfügt, als die Natur, und solange «wir nicht Licht auf unsere Palette spritzen können», wie Lenbach sich einmal äusserte, mit diesen Verhältnissen rechnen muss. Die Malerfarben strahlen eben nur jenen Theil des auf sie fallenden weissen Lichtes wieder aus, der nicht von ihnen absorbirt wird, sie verschlucken demnach einen Theil desselben; ausserdem reflektiren sie, wie fast alle Körper, in verschiedenem Grade das auf sie fallende weisse Licht und vermindern dadurch die Farbe selbst.

Alle erdenklichen Mittel sind seit den ältesten Zeiten versucht worden, um diese Mängel möglichst zu verringern, durch Anwendung geeigneter Bindungsmittel die Leuchtkraft der Farben zu erhöhen, durch Kontrastirung und Steigerung der Licht- und Schattenwirkung die Formen zu verdeutlichen, oder durch «Stimmung» zu verschmelzen. Die sogenannte Lasur, d. h. das Auftragen einer durchscheinenden dunklen Farbe über eine deckende hellere, so dass die untere durchleuchtet, gehört ebenso zu diesen die Farbenwirkung steigernden Hilfsmitteln, nicht minder die heute mit grosser Virtuosität geübte «Mischung der Farben auf der Netzhaut». Den optischen Vorgängen bei der Aufnahme von Lichteindrücken zufolge, mischen sich nämlich Farben, wenn sie in kleinen Intervallen aufeinander folgen, oder als kleinere Flecken in einiger Entfernung gesehen werden, in ähnlicher Weise in unserem Auge wie die farbigen Lichtarten des getheilten Sonnenlichtes. Ein geschickter Maler hätte es demnach in seiner Gewalt, trotz der obengeschilderten Eigenschaften der Farbenpigmente lichtstärkere Wirkungen zu erzielen. Wie schwer aber ein solches Hervorrufen von Lichtwirkungen auf der ebenen Fläche der Leinwand ist, zeigt die geringe Zahl der wirklich gelungenen Bilder dieser Malweise. Die Pointillisten haben es durch Nebeneinandersetzen von Farbenfleckchen die von der Ferne sich summiren sollten, versucht, aber nur ein einziger neuerer Maler Segantini, hat mit einem ähnlichen Prinzip wirklich Treffliches erreicht. Die volle Erscheinung der Naturwirkung wird aber auch hier immer nur mangelhaft gegeben werden können, weil der Maler eben doch nur Farbenpigmente zur Verfügung hat, die immer nur absorbirtes Licht ausstrahlen und niemals direktes.

Noch eines haben wir hier zur Sprache zu bringen: Das Bestreben des Malers die der Natur möglichst nahekommende Erscheinung des Bildvorwurfes mit Farbenpigmenten zu erreichen, beruht auf dem T ä u s c h u n g s p r i n z i p. Darin unterscheidet sich seine Thätigkeit vor Allem von der Arbeit des Anstreichers. Der Letztere benützt wohl die gleichen Farben und Bindemittel; er will zumeist durch die Farbe die äussere Erscheinung des Gegenstandes durch Bemalung verändern, ihn anders erscheinen lassen, als er wirklich ist; er will durch allerlei Färbung Abwechslung dem Auge bieten oder durch reichere Dekoration die einfache Unterlage verschönern; aber er bezweckt damit nur den mit Farbe bestrichenen, wenn auch reich verzierten Gegenstand, die Fläche und dergl. als wirklich mit Farben bestrichen erscheinen zu lassen. Der «Kunstmaler» geht aber in seinem Bestreben viel weiter, indem er mit Farben Täuschungen hervorruft und möglichst wenig daran erinnern will, dass

sein Werk mit Farbstoffen auf Holz, Leinwand, Papier oder der Mauer gemalt ist. Durch das genaueste Abwägen von Licht und Schatten, unter Mithilfe der Perspektive und vollendete Darstellung des gewählten Gedankens ruft er eine Täuschung hervor, als ob die ebene Fläche überhaupt nicht existirte, so dass der Beschauer den Eindruck gewinnt, in eine andere Zeit, an einen anderen Ort, vielleicht sogar in eine andere Welt versetzt zu sein!

Zwischen dieser auf dem Täuschungsprinzip beruhenden realistischen Malerei und dem als einfache Flächendekoration oder farbiges Ornament wirkenden Farbenanstrich gibt es nun in allen Stilarten eine ganze Reihe von Zwischenstufen und Verbindungsgliedern, auf welche einzugehen hier nicht der Platz ist. Die eigentliche Malerei in höherem Sinne, welche die Nachahmung des Naturvorbildes bezweckt, ist ursprünglich aus dem Farbenanstrich hervorgegangen. Und wenn uns Plinius berichtet, wie man von dem Koloriren des einfachen Umrisses nach und nach durch Vervollkommnung der Linienführung in Bewegung der Gestalten und Faltenmotiven der Gewänder bis zur Erkenntniss der Licht- und Schattenwirkung und der Verkürzungen gelangte, so ist dies eine ganz natürliche Entwicklung, wie sie uns in den ältesten egyptischen Malereien, in archaischen Vasenbildern bis zu den hellenistischen Mumienporträts deutlich und verständlich vor Augen geführt ist. Solange jedoch die Malerei im Dienste der Architektur oder des Gewerbes steht, ist sie nur Mittel zum Zweck; in dem Momente aber, da sie als selbstständige Kunst auftritt, dann sehen wir schon alle Bedingungen der beabsichtigten Täuschung durch die Farben gegeben. Dass schon im Alterthum die Forderung der «Naturwahrheit» zur ersten Bedingung eines guten Gemäldes gehörte, zeigt die bekannte Anekdote von den getäuschten Tauben des Zeuxis und dem gemalten Vorhang des Parhasios, der selbst jenen getäuscht hatte. Das fortgesetzte Studium der Natur führt eben dazu, in der absoluten Täuschung das höchste Ziel zu erblicken. Von Parhasios wird noch gerühmt, dass er «die Form so vollständig zu runden und den wahren Grad zu treffen wusste, wo die Malerei aufhört, dass gleichsam hintere Theile wieder hervortreten, und das Verborgene sichtbar wird». So ungeschickt sich Plinius auch ausdrückt, so kann hier nur die freie Erscheinung einer gemalten Figur im vorgestellten Raume gemeint sein, dasselbe was unsere Pleinairisten heute anstreben!

In allen Blüthezeiten der Malkunst hat man nicht nur auf die Ausarbeitung des Themas, sondern ebenso auch auf die koloristische Ausführung grosses Gewicht gelegt. Anschauungsweise und persönlicher Geschmack waren hier massgebend. Steht die Farbengebung in vollem Einklang mit der Natur, so zwar dass die Hilfsmittel der Farbenpigmente sich vollkommen untergeordnet haben in die vom Künstler angestrebte Wirkung, dann heisst man das Kolorit ein wahres und harmonisches. Oft werden auch die Begriffe des harmonischen Kolorites verwechselt mit schönem Kolorit, d. h. der Maler hatte von allem Anfang an die Absicht verfolgt, die Natur farbiger wiederzugeben, als sie ist; er verschönert oder idealisirt dann die Farbe, ebenso wie man die Form verschönern kann. Bringt er aber auch in nebensächlichen Details die Färbungen so an, wie sie die Natur zufällig zeigte, dann wird man ein solches Kolorit ein realistisches nennen.

Werden in einer Farbenkomposition entweder in der Art des Vortrages oder in der Wahl einer bestimmten Farbenzusammenstellung aus persönlicher Vorliebe mehr oder weniger Abweichungen

von dem Natürlichen vorgenommen oder ohne Motivirung immer wiederholt, dann wird das Kolorit in manierirtes sein. Auch durch Uebertreibungen und Hervorhebung von Zufälligkeiten in der Natur kann der Maler sich eine manierirte Farbengebung angewöhnen.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass unter Kolorit eines Bildes nur die Erscheinung des ganzen Farbeneindruckes zu verstehen ist, und demnach die Art des Farbenmateriales gar nicht in Betracht gezogen wird. Man nennt das Kolorit feurig, zart, gedämpft, trocken, stumpf je nachdem die Gesammterscheinung mit diesen Begriffen sich deckt. Dabei kann die Technik selbst schon eine gewisse Rolle spielen; die Oelfarben haben schon durch ihr öliges oder harziges Bindemittel mehr Neigung zum feurigen Kolorit, besonders wenn schon von den Lichtern aus in wärmeren Tinten begonnen wird und den Lasuren ein grösseres Feld eingeräumt ist. Aquarellfarben sind mehr gedämpft und zart, während manche Temperamalerei, im Falle sie ungefirnisst bleibt, oder Fresko trocken und stumpf wirken kann. Wirkt nun durch Absicht ein Oelgemälde etwa wie eine matte Wandmalerei, so wird man ein solches Kolorit ein trockenes nennen. Wie bemerkt, hängt jedes Kolorit von dem Vorwurf und der Intention der künstlerischen Darstellung ab; es wird demnach in jedem speziellen Falle erst zu entscheiden sein, ob das Kolorit eine der genannten Eigenschaften besitzt, nach welches es charakterisiert werden könnte.

II.

Um die Formen der Natur in Farben, Licht und Schatten auf der ebenen Bildfläche darstellen zu können, hat der Maler nichts anderes zu seiner Verfügung als den Grund, die Farbstoffe und die Bindemittel. Die Art und Weise ihrer Verwendung bildet das Technische der Malerei.

Nach dem Grund, auf den gemalt wird, unterscheiden wir Wandmalerei (Fresko, Kalk- oder Leimgrund u. s. w.), Tafel- und Leinwandbilder (Gips-, Kreide- oder Oelgrund), Aquarellmalerei auf Papier etc. Bezüglich der Farbstoffe sind zu unterscheiden: natürliche (Erd- oder Metallfarben) und künstliche (Lack- oder Pflanzenfarben), haltbare und flüchtige, deckende und durchscheinende, für Glas- oder Porzellanmalerei noch schmelzbare oder Fritten. Die Bindemittel bilden das unentbehrlichste Material zum Anreiben der Farbstoffe, und ihre Art hat sich naturgemäss den Verwendungszwecken anzupassen. So vernichtet zum Beispiel der Kalk als Bindemittel für Wandmalerei (Fresko) viele Farbstoffe, besonders die aus Pflanzenlacken hergestellten. Andere wassermischbare Bindemittel (Gummi, Leime, Ei u. diverse Temperaarten) haben zwar wenig Einfluss auf die Farbstoffe, sie trocknen aber heller auf, als sie aufgetragen werden, d. h. sie verändern ihren Ton beim Trocknen so stark, dass viel Uebung dazu gehört, um dieses Auftrocknen voraus berechnen zu können. Am günstigsten sind jene Bindemittel, welche während und nach der Arbeit ihre optischen Eigenschaften fast gar nicht verändern, also etwa unsere Oele und Harze. Dies ist auch der Grund, dass sich die Oelmalerei trotz ihrer bekannten Unzukömmlichkeiten (langsames Trocknen, Nachdunkeln, Reissen, Abbröckeln, Durchwachsen) auch immer erhalten wird. Alle Verbesserungen durch Reinigung der Oele, Herstellung von Trockenmitteln (Siccative), Firnissen u. s. w. gehen darauf aus, diese üblen Eigenschaften des Oelfarbenmateriales zu verringern.



Frans Courteus pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Ausheben der Fischreusen





Frans Courtens pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Mühle am Abend



Ist nun das Augenmerk des Malers auf die drei obengenannten Dinge (Grund, Farbstoff und Bindemittel) gerichtet, so bietet die passende Vereinigung dieser drei Faktoren miteinander erst die richtige Grundlage für die eigentliche Technik. Hier kommt vor Allem die Zweckmässigkeit des gewählten Materiales in Betracht. Diejenige Technik, durch welche mit den einfachsten Mitteln, mit geringster Mühe der höchste Effekt erzielbar ist, und gleichzeitig die grösste Gewähr für lange Dauer verspricht, wird stets die geeignetste bleiben. Man kann ruhig behaupten, dass die Maler aller Zeiten an dem gleichen handwerksmässigen Standpunkt festgehalten haben, und das ihrem angestrebten Zwecke am besten entsprechende Material ausgewählt haben.

Auch die Maler von heute müssten sich ihre eigene Technik gründen, soferne sie die höchsten Ziele der Kunst erreichen wollen, weil sie sich neue Aufgaben gestellt haben und von jeher die Wandlung im Stil mit einer Wandlung in der Technik verbunden war. Man gibt sich deshalb, wie es scheint, eigentlich einem Wahne hin, wenn man glaubt nur in dem Farbenmateriale der «alten Meister» die endliche Lösung der technischen Frage zu finden Was die «alten Meister» nach ihrer ästhetischen Auffassung mit ihrem Farbenmateriale angestrebt und durch völlige Ausnützung desselben auch erreicht haben, könnte vielleicht unseren Ansprüchen nur unvollkommen genügend erscheinen. Sie gingen von anderen Beleuchtungsproblemen aus, sie «stimmten» die Natur nach ihrem Ermessen zur harmonischen Gesammtwirkung, aber in anderem Sinne, als wir es heute anstreben. Am deutlichsten kann man sich hievon überzeugen, wenn man eine Gallerie älterer Meister mit einer modernen Kunstausstellung vergleicht. Die Bilder der ersteren sind auf den ersten Anblick meist dunkler als der sie umgebende Rahmen, während bei modernen Bildern das umgekehrte Verhältniss stattfindet. Die älteren Bilder machen auch stets den Eindruck, als ob die gemalten Dinge durch eine Fensteröffnung, in die der Beschauer hineinblickt, gesehen werden, während bei den Modernen die Gegenstände in solch' kräftigem Lichte gegeben sind, als ob der Beschauer aus einem vom Rahmen umschlossenen Raume ins Freie blickte. Durch diese Verschiedenheit des Standpunktes resultiren auch technische Unterschiede. Während z. B. den älteren Meistern das Weiss des Farbenpigmentes zu grell erschien und sie das hellste Weisszeug des Vordergrundes abzuschwächen trachteten, ist uns das hellste weisse Pigment nicht mehr lichtstark genug, um ein Stück Natur packend wahr wiedergeben zu können. Dies führt zu unserem pastosen Farbenauftrag, durch welchen wir durch die Menge des Pigmentes das zu erreichen suchen, was demselben an Lichtstärke abgeht, da wir ja nur weissen Farbstoff und nicht weisses Licht auf die Palette setzen können.

Die Technik der Malerei ist eben ein Resultat der Vereinigung der vorhandenen Mittel mit den anzustrebenden Zielen. Eine Geschichte der Malerei resp. der malerischen Auffassungen müsste demnach auch eine Geschichte der technischen Mittel in sich schliessen; denn die Wandlung der gestellten Aufgaben geht mit den angewandten Methoden der Technik Hand in Hand. Um diese Thatsache in Kürze näher zu beleuchten, wollen wir ein Gebiet der Malerei aus dem ganzen herausgreifen u. z. dasjenige, in welchem sich diese Erscheinung am deutlichsten ausspricht, nämlich das Tafelbild.

Wohl die ältesten Bindemittel sind Gummi, Leim und Ei. Den Aegyptern und anderen älteren Kulturvölkern mögen diese Materien zweckmässig genug erschienen sein, ihre schematisch ausgeführten

farbigen Dekorationen damit zu machen; auch verstand man schon frühzeitig, mit in Oelen gelösten Firnissharzen die Malerei vor Feuchtigkeit zu schützen. Einer realistischer ausgebildeten Kunstanschauung konnten diese Mittel jedoch kaum mehr entsprechen. Wir sehen desshalb schon frühzeitig ein Bindemittel angewendet, das die Forderungen optischer Art besser erfüllte, nämlich das Wachs. Um dieses Material bemeistern zu können, griff man vorerst zur umständlichen Enkaustik, mit ihren stets warm zu haltenden Mischungen, die mit Hilfe von erwärmten Metallstilen (Cestrum) in vorsichtiger Weise aufzutragen, mit einander zu verschmelzen oder abzuglätten waren. Erst später, so erzählt Plinius, wurde eine Erleichterung der Manipulation durch Zuhilfenahme des Pinsels eingeführt. In dieser vereinfachten Enkaustik sind die besten der meist sehr realistischen Porträts hellenistischer Zeit aus dem Fayum in Oberägypten, die bei ihrer Auffindung allgemeine Sensation erregten, ausgeführt. Bis dahin waren wir überhaupt nicht einmal in der Lage, uns eine richtige Vorstellung von der vielgerühmten Enkaustik der alten Griechen und Römer zu machen. Neben dieser Wachstechnik gab es noch allerlei Kombinationen anderer Bindemittel, wie z. B. das sog. Punische Wachs, eine Art Verseifung des natürlichen Bienenwachses und daher auch in kaltem Zustand mit Wasser mischbar, das mit Ei, Fischleim oder dergl. vermengt für Tafelmalerei (und auch auf Wänden) bis in die spätere byzantinische Zeit verbreitet war. (Näheres hierüber und die alten Techniken findet man in m. Beiträgen zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik, sowie auch in m. Katechismus der Farbenlehre, Verlag von J. J. Weber, Leipzig 1898)

Auch der Gebrauch des Oeles für Malzwecke fällt in eine sehr frühe Zeit. Die älteste Nachricht darüber stammt schon aus dem VI. Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Ein Arzt, Aetius, berichtet nämlich von trocknenden Eigenschaften des Nussöles, das den «Vergoldern und Enkausten dienlich ist, denn es trocknet». Die Enkausten mussten vor Allem die Unannehmlichkeit der stets warm zu haltenden Wachsfarben empfunden haben und mögen darauf gekommen sein, durch geeignete Beigabe ihr Wachsbindemittel länger flüssig zu erhalten. Dabei konnte ein trocknendes Oel ihnen nur vortheilhaft sein. Wenn wir annehmen, dass sie durch stete Verringerung ihres Wachses und Vermehrung ihrer Harzbeigabe endlich ein Bindemittel zur Verfügung hatten, das überhaupt nicht mehr erwärmt zu werden brauchte, so ist der Schluss berechtigt, dass die spätere byzantinische Harzölmalerei, ja die Oelmalerei selbst, aus der Enkaustik hervorgegangen sein musste.

Gummilösungen in Mischung mit Eikläre waren die allgemeinen Miniaturvehikel bis in unsere Zeit. Der Ursprung unserer Aquarellfarben ist hier zu suchen. Mit der Vorliebe für reiche Auszierung der Tafelbilder mit Blattgold beginnt eine neue Epoche der Malerei, bei welcher alle Manipulationen mit der Vergoldertechnik in Einklang stehen. Diese Epoche dauert bis in die Zeit der Frührenaissance in Italien und beherrscht noch die nordischen Künstler in Deutschland und Flandern vor der Zeit der Van Eyck. Mit dem Aufgeben des vergoldeten Hintergrundes sowie von Goldzierathen und der Einführung der freien Landschaft in die Bildkomposition konnte man aber weder mit der sog. Temperamalerei, mit wassermischbaren Bindemitteln (Ei, Kirschgummi, Leim), noch mit der zähen, schwer trocknenden Oelmalerei frühmittelalterlicher Zeit mehr auskommen; es war vielmehr ein dünnflüssigeres Medium unbedingt von Nöthen. Ein allgemeines Schweigen deckt zwar das vielgerühmte

«Geheimniss» der Erfindung der Brüder Van Eyck, es sprechen aber viele Anzeichen dafür, dass sie durch eigenartige Vermischung der Oele mit Ei oder Gummi sich eine Art Bindemittel zu bereiten wussten, das in seinen Eigenschaften die Vortheile der Tempera mit denen der Oelfarbe vereinigte. Wir bezeichnen heute solche Mischungen mit dem Namen Emulsionen oder Oeltempera. Die leichte Verdünnbarkeit solcher Emulsionen mit Wasser gestattet ein äusserst subtiles Durcharbeiten aller Details, und die Fähigkeit derselben, ohne weiteres Hinzuthun in kurzer Zeit gegen Wasser unempfindlich zu sein, bot Gelegenheit auf die Unterschichten beliebig oft zu übermalen und jede gewünschte Färbung durch Ueberlasiren auszuführen. Auch wird angenommen, dass zu jener Zeit die Herstellung von Firnissen durch deren Auflösung in ätherischen Oelen (Terpentinöl, Lavendelöl) begonnen hat, so dass wir hierin manche Vortheile für die gute Erhaltung der Bildwerke erkennen dürfen.

Es ist übrigens bemerkenswerth, dass die Lösungsmittel für Harze stets auch die Einführung der ersteren als Bindemittel für Farben zur baldigen Folge haben. So sind die in Oel gelösten Harzfirnisse Vorläufer der Oelmalerei gewesen, wie die ätherischen Lösungsmittel Vorboten für die spätere Vermischung der Oelfarben mit Terpentinfirnissen geworden sind. Mit solchen Mischungen hat die niederländische Malerei des XVII. Jahrhunderts ihre grössten Erfolge errungen. Für die Effekte der weichen Tönung und koloristischen Gesammterscheinung konnte kaum ein besseres Mittel ersonnen werden, als diese Terpentin-, Firniss- oder Balsambeimischung. Um die Grundstimmung von Anfang an festzuhalten, kamen jetzt auch die gefärbten Gründe für Holztafel oder Leinwand auf, die mitunter Grau bis Gelbbraun oder Roth gehalten wurden. Auf solchen, oft nur mit Leim bereiteten Untergründen, wurde dann zumeist aufs erstemal die ganze Licht- und Schattenwirkung entworfen (Primamalerei). Durch die allgemeinere Verwendung von Leinwand als Unterlage und die Oelgrundirungen der Faprestomaler ist dann allerdings vielfach Bequemlichkeit und Sorglosigkeit eingerissen, die als die Hauptursache des baldigen Verderbens vieler Schöpfungen angesehen werden können. Um ihr Oelfarbenmaterial schneller trocknend zu machen, wurden allerlei Trockenmittel (Bleiglätte, Bleizucker) angewendet, welche das Nachdunkeln der Malerei beschleunigten und Rissigwerden begünstigen. Durch dieses Abweichen von den alten guten Traditionen haben wir heute den Verlust gar mancher bedeutender Kunstschöpfung zu beklagen.

Bindemittel, Farben und Firnisse sind nicht allein für die Technik massgebend, vielmehr noch die Art und Weise, sich ihrer zu bedienen! Hier liegt der Kernpunkt der ganzen technischen Fragen, die wie es scheint, vielen Künstlern Kopfzerbrechen verursacht. Die richtige Verwendung der Farben und Bindemittel muss eben mit der Intention des Malers Hand in Hand gehen, er muss die optischen und physikalischen Eigenschaften seines Materiales zu seinen Zwecken vollkommen kennen und zu beherrschen verstehen. Und wenn die «alten Meister» in diesen Dingen uns um soviel voraus waren, so liegt dies in der vollendeten Art, wie sie Mittel und Zweck in Uebereinstimmung zu bringen wussten.

Um hievon ein Beispiel zu geben, sei auf Lionardo da Vinci hingewiesen. Er war es, der seinen Zeitgenossen vorauseilend das Wesen der optischen Eigenschaften des Lichtes und Schattens verdeutlichte und die Veränderungen der Farben durch die Verschiedenheiten der Beleuchtung studirte.

Er wusste schon ganz genau die Erscheinungen der trüben Medien, durch welche die Erklärung der Luftfärbungen möglich wird, zu bemessen. Auf Grundlage dieser Kenntnisse konnte er zur völligen Ausbildung seines Systemes von Hell und Dunkel (Chiaroscuro) gelangen und alle seine technischen Hilfsmittel diesem damals neuen Systeme unterordnen. So kam er folgerichtig zur dunklen Untertuschung, wie einige seiner angefangenen Bilder zeigen, weil durch diese Untertuschung die Modellirung mit helleren deckfarbigen Tönen erleichtert wird und die Reflexe in den Schatten mit ihrer der Natur abgelauschten Durchsichtigkeit mit geringen Mitteln harmonisch zu den Lichtpartien gestaltet werden konnten. Gleichzeitig kamen ihm die Unterschiede der lasirenden und deckenden Farbenpigmente in dünnen Schichtungen zur Vollendung des Helldunkels zu statten.

Dieses System, von allen späteren Schulen adoptirt, wurde von den Venetianern nach der koloristischen Seite hin weiter ausgebildet. Hier sehen wir durch planmässiges Vorgehen die sog. Untermalung derart eingerichtet, dass eine volle Ausnützung der feurigsten Lasuren auf geeignete hellere, oft andersfarbige Grundfärbung eintreten konnte. Auf deckfarbige Untermalung mit Lasurfarben zu arbeiten und diese wieder durch halbdeckende Farben zu brechen, ist aber das Kriterium einer vollkommenen Ausnützung des Farbenmateriales in optischem Sinne. Dieser Ausnützung der farbigen Effekte bei den Italienern, welche hierin den Ausdruck ihres Schönheitsideales erblickten, steht ein realistischeres Ausnützen der Licht- und Schattenwirkungen bei den Holländern gegenüber, insoferne sie die «Konzentration des Lichtes» zum Prinzip ihrer künstlerischen Ausdrucksweise gemacht haben. So hat Rembrandt durch das gleiche System seinen Bildern ein Gepräge aufgedrückt, wie keiner vor ihm und nach ihm. Durch Unterdrückung von zu starken Farben, welche seine Lichtkomposition zerrissen hätten, bringt er auf seinen Bildern oft nur eine Abstufung ganz weniger, fast ineinander verschwimmender Farbentöne, um in der Lichtwirkung desto stärker seiner Intention folgen zu können. Dabei tritt auch hier die Virtuosität hervor, in der Benutzung des schon gefärbten Leimgrundes die chromatische Grundlage des vollendeten Gemäldes zu erblicken, die mitunter goldiggelb, gelbroth oder (auf Leinwandbildern) braun erscheint. Dass Rembrandt in Fällen, wo er mit Primatechnik nicht auskam, zum Asphalt griff, um den gewollten einheitlichen Effekt zu erzielen, ist sehr wahrscheinlich, aber in der reichlichen Anwendung dieser Farbe liegt auch der Grund des Verderbens mancher seiner Schöpfungen.

Zwischen der koloristischen Richtung und Ausgestaltung des Helldunkels der Italiener und der Realistik holländischer Licht- und Schattengebung, oder in der Vereinigung dieser beiden bewegen sich alle wie immer gearteten Versuche späterer Zeiten.

Der Neuzeit war es vorbehalten, diesen Systemen in der sog. Hellmalerei ein neues anzureihen. Dem Landschaftsmaler ist vor Allem dieser Umschwung zu danken, da er im Studium der Natur und in deren getreuen Wiedergabe das zu erstrebende Endziel sieht. Ihm folgte bald der Figurenmaler, der die sich in der freien Natur abspielenden Scenen auch im Freien studirte. Mit dem Hellmalen kam auch das pastose Malen auf, weil die Masse der Farbe auch das Licht zu steigern geeignet ist. Aber bei zu allgemeiner Auflösung der Schatten in allerlei Reflexe tritt leicht eine Flauheit und ein allzugrauer Ton auf, der die Kraft der Farben beeinträchtigt, so dass wir schliesslich in



Frans Courtens pinx.

Phot. F. Hanfstaengl München

Mittagsruhe





T. Eyre Macklin pinx.

Reife Aepfel



ein «graues Elend» hineingerathen waren. Erfreulicherweise sind wir auch über dieses Stadium glücklich hinweggekommen, und das Verdienst, uns wieder zur Farbenfreudigkeit zurückgeführt zu haben, kann gar nicht hoch genug geschätzt werden. Böcklin war es vornehmlich, dem wir diese Umkehr zunächst zu verdanken haben; er hat uns gezeigt, was für hoher Genuss noch durch Farbengluth und Farbenzauber geboten werden kann.

Böcklin ist es auch, und darin sind ihm inzwischen Manche gefolgt, der auf die Technik der älteren Temperamalerei zurückgriff, und sich von der Oelfarbe emanzipirte. Die Bewegung, die sich nach dieser Richtung in den letzten Jahren bemerkbar macht, ist von England aus, wo man dem Farbenmateriale grösseres Interesse zuwandte, nach dem Kontinent gelangt, und neben der malerischen Auffassung beginnt auch die Frage der Haltbarkeit wieder ihr volles Recht in Anspruch zu nehmen. Gerade in Bezug auf Haltbarkeit bietet die Tempera entschiedene Vorzüge. Der heute sehr verbreiteten Methode, mit Tempera zu untermalen und mit Oel- oder Firnissfarben zu übermalen, kann man nur sympathisch gegenüber stehen, weil die Menge des Oeles auf der Bildfläche auf ein kleineres Maass reduzirt wird, während bei der allgemeinen Manier, vielfache Schichten von Oelfarben übereinander zu legen, die Oelmenge vergrössert wird. Allerdings gehört zur Beherrschung der Temperamanier eine gewisse Uebung und Sicherheit der Zeichnung, die dem Anfänger zumeist fehlt. Desshalb wird sich dieser bei der, nach seiner Meinung alles gestattenden Oelfarbe heimischer fühlen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass mit Oelfarben geringere Wirkung hervorzubringen möglich ist; gerade im Gegentheil wird für die alla prima-Malerei diesem Materiale stets ein Vorrang vor anderen Materialien eingeräumt werden müssen.

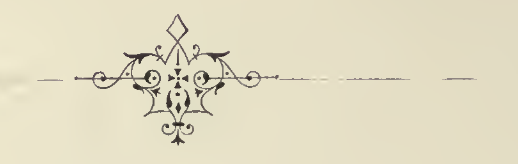
Gefirnisste Temperabilder sind von Oelbildern kaum zu unterscheiden; sie zeigen aber gegenüber den letzteren eine oft staunenswerthe Transparenz der Farbentöne, die mit der Zeit unveränderlich bleibt. Ein Hauptvortheil der obenerwähnten Temperamethode scheint mir aber in dem ungehinderten Fortschreiten der Arbeit zu liegen, da Temperafarben (selbst solche mit Emulsionen bereitete), wie jede Wasserfarbe schnell trocknen, so dass mit dem Auffrischen und Uebermalen ungesäumt begonnen werden kann, sobald die Untermalung getrocknet ist, während die Oelfarbenuntermalung zum grossen Jammer des Künstlers mitunter Wochen braucht, bis sie zum weiteren Arbeiten genügend trocken ist. Wartet man aber diesen Zeitpunkt nicht ab, und malt zu früh oder mit Trockenmitteln, Firnissen, Retouchierbuttern etc. weiter, so kann man sicherlich auf das nachherige Einschlagen, Nachdunkeln und endliche Reissen der Malschichte gefasst sein.

Die vielfach verbreitete Meinung, dass Temperabilder weniger haltbar sind als Oelbilder, ist irrig. Ungefirnisste Temperabilder sind jedoch Gouachegemälden gleichzustellen, die wie Aquarelle oder Pastelle unter Glas aufbewahrt werden müssen. Es gibt aber auch die obenerwähnten Temperaarten, die mit der Zeit gegen Wasser unempfindlich werden, und insoferne der Künstler die matte Erscheinung der ungefirnissten Tempera intendirte, sollten solche Gemälde nicht gefirnisst werden. Nur um dieselben vor Staub zu schützen, setze man sie unter Glas.

Derartige technische Details werden dem Kunstsinnigen vielfach nebensächlich erscheinen, da er im Genuss des Gesehenen nicht nach den Mitteln zu fragen hat, wie ein Kunstwerk geschaffen

ist. Ihm dünkt die Wahl des dargestellten Gegenstandes meist wichtiger und die Art, wie die Aufgabe künstlerisch zur Lösung gebracht ist. Je nach seinem persönlichen Geschmack steht er der momentanen Richtung wohlwollend oder skeptisch gegenüber. Mancher findet in der feinen subtilen Ausführung der Kleinmeister mehr Genuss als in dem mit breitem Pinsel hingestrichenen Stimmungsbild, das nur die Hauptwirkung in wenigen Tönen geben will und alles Nebensächliche absichtlich unterdrückt. Zu allen Zeiten hat es solche Unterschiede gegeben, die sich in den oft rasch aufeinander folgenden Wandlungen der künstlerischen und malerischen Auffassungen aussprechen Ueber diese selbst abschliessende Ansichten zu bringen, würde den Rahmen dieser Darstellung allzusehr erweitern. Es fragt sich, ob es überhaupt derartige für alle Zeiten geltende ästhetische Regeln gibt, denn die Kunst mit ihren grossen Zielen ist ein stets Werdendes, immer Wechselndes und Lebendes.

Des Dichters Wort: «Wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten», gilt jedoch nirgends mehr als bei Kunstwerken, welche die Generationen überdauern und Zeugniss ablegen von dem Besten früherer Zeiten, als leuchtendes Vorbild für die Zukunft.





Frans Courtens. Bon soir la Mère

FRANS COURTENS

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Es sind ungefähr zehn Jahre her, dass in einer Kunstausstellung im Münchener Glaspalaste ein mässig grosses Landschaftsbild die Gemüther der Beschauer lebhaft erregte. Es stellte «Hyacinthenfelder bei Haarlem» vor und die Verwunderung der verständigen wie der unverständigen Ausstellungsbesucher über die Kühnheit des Malers war geich gross. Die Letzteren schrien Zeter über die Frechheit, womit dieser die bunten Farbenstreifen auf die Leinwand gesetzt hatte, sie schrien Zeter über seine pastose Manier und sie waren zum grossen Theil sehr geneigt, das Ganze für einen frivolen Witz zu nehmen. Auch der Gegenstand kam Vielen äusserst verdächtig vor — pflanzt man doch, so meinten sie, auf Feldern Kartoffel und Getreide, Runkelrüben und Kraut, aber keine Hyacinthen! Für die Verständigen war das Bild eine Offenbarung! Es gab also eine Landschaft, die nicht «componirt»

war, eine Landschaft ohne pittoreske Bäume, eine Landschaft in natürlichen Farben, ohne das «Medium» der braunen Sauce, die damals in München noch zur Oelmalerei gehörte, wie zum Kalbsbraten! Es war also erlaubt, die blauen Farbenmassen eines blauen Blumenfeldes blau zu malen, so blau, wie's das gemeine Nichtmaler-Auge sah? Und es war auch erlaubt, so keck mit den Farben in's Zeug zu gehen, so wenig «auszuführen», wenn's nur wirkte? Und ob es wirkte! Und dann war noch was Neues in dem Bilde — Luft! Leuchtende, weiche, durchsichtige Luft! Und wie breit, wie sicher war das gemacht! Wie war jeder Pinselstrich frisch und keck und zielbewusst und unverwischt hingesetzt und welchen Emailglanz hatte dadurch das Impasto dieser Malerei bewahrt! Auch ein zweites Bild des gleichen Meisters — es schilderte, wenn ich mich recht entsinne, eine Strasse im Regen oder nach dem Regen — war ebenso kühn behandelt und ebenso gut, wenn auch minder «aufregend».

Der Maler des Bildes hiess Frans Courtens. Sein «Hyacinthenfeld» kaufte der bayerische Staat für die «Neue Pinakothek».

Courtens ist seitdem den Münchener Ausstellungen treu geblieben, hat uns hier einen guten Theil seines Werkes sehen lassen und sich an Auszeichnungen geholt, was zu holen war: die Ehrenmitgliedschaft der Akademie, eine goldene Medaille, den Michaelsorden! Und er hat unseren Landschaftern vielfach reiche Anregung gegeben. In diesem Frühjahr zeigte die «Secession» den Besuchern ihrer Frühjahrsausstellung einen ganzen Saal von Bildern des vlämischen Meisters — einen Theil davon finden die Leser der «Kunst unserer Zeit» hier nachgebildet. Nachgebildet, so gut man einen Courtens nachbilden kann. Der Glanz seiner Farbe, die Durchsichtigkeit seiner Lüfte lässt sich leider ebensowenig reproduziren, als das Impasto seiner Malerei, das eben seine Farben so satt und tief, seine Himmel so leuchtend erscheinen lässt.

Courtens ist in allererster Linie Landschafter, aber auch kein anderer Zweig der Malerei ist ihm fremd, er hat das Thierbild gepflegt und die Figurenmalerei, hat personenreiche Fischer- und Schifferbilder gemalt, Seestücke und Porträts. Und auch als Landschafter ist er vielseitiger als die meisten seiner Landsleute und Collegen. Gerade unter den holländischen und vlämischen Landschaftern finden wir gegenwärtig ein ziemlich einseitiges Spezialistenwesen sehr ausgebildet. Da malt der Eine nur Amsterdamer Grachten mit sauber ausgeführten Häusern, der Andere nur saftig grüne Viehweiden mit gefleckten Rinderheerden, ein Dritter nur Marinen mit grauen Wetterhimmeln und braunrothen Segeln u. s. w. Frans Courtens malt Alles, was seine, für den Landschafter so ganz besonders geschaffene Heimath in dieser Hinsicht bietet: den üppigen Wald im Lenzgrün und im Herbstgold, die flache Haide, das Meer in allen Phasen zwischen Sonnenglanz und Sturmdunkel, die grosse melancholische Einsamkeit der Dünen und die lachende Farbenlust holländischer Gärten. Und diese Vielseitigkeit im beschränkten Fache des Landschafters hebt ihn hoch über viele seiner heimathlichen Kunstgenossen, auch über sehr berühmte, hinaus, die ihr Pensum ja mit staunenswerther Meisterschaft erledigen, aber eben doch immer dasselbe sagen. Wir haben im letzten Jahrzehnt in deutschen Ausstellungen wohl ein paar Dutzend Collectionen von Werken belgischer und holländischer Maler gesehen und diese Ausstellungen glichen einander in curioser Weise; wer mehrere von ihnen besucht hatte, der wusste nicht mehr, sah er diesen Clays, diesen Jakob oder Willem Maris, jenen Klincken-

berg oder de Haas zum ersten, oder zum sechsten Mal. Vor einem Bilde von Courtens aber stiegen Keinem solche Zweifel auf; der war immer neu und immer frisch, kein Spezialist, sondern ein Meister, kein Virtuose, sondern ein Künstler von Gottes Gnaden!



Frans Courtens. Bibelsang

Der Lebensgang von Frans Courtens ist bald erzählt; er ist nicht seltsam und nicht romantisch, er zeigt uns einfach die Geschichte eines Künstlers, der von dem Augenblicke, da er seinen Beruf fühlte, vorwärts strebte und vorwärts kam. Er selbst hat das mit wundervoll einfachen und von jeder Pose und Interessantmacherei freien Worten dem Dichter Pol de Mont gesagt, der über Courtens schreiben wollte und ihn um seine Biographie bat:

«Ich habe keine Biographie! Ich habe geschaffen — nichts weiter!»

Und wie er geschaffen hat! Courtens hat in dem Vierteljahrhundert, seit er am Werke ist, Bilder genug gemalt, dass man drei Künstlerleben mit dieser Leistung ausfüllen könnte. Und es ist wohl kaum etwas Mittelmässiges darunter, wohl aber eine Anzahl von Meisterwerken, die zu den Perlen ihrer Kunstepoche zählen. Die Künstler, die keine Biographie haben, die «schaffen — nichts weiter», die keine Zeit finden zu Intriguen und Abentheuern, zu Streberthum und Cliquewesen — die eben sind's, die solch ein Lebenswerk schaffen können, die nicht verflachen und nicht verknöchern.

Frans Courtens wurde am 24. Februar 1853 in der kleinen ostflandrischen Stadt Dendermonde (französisch Termonde) geboren, einem Nestchen von etwa 9000 Einwohnern, das reges Leben und u. A. eine Akademie der Zeichen- und Baukunst besitzt. An dieser Akademie hat denn auch Courtens

seine ersten Studien absolvirt und zwar unter Leitung des verdienstvollen impressionistischen Landschafters Jaak Rosseels. Hier ward Jener denn auch seines Berufes inne und war in allen Klassen der Primus. Zum «Laureat» ernannt, beschloss Courtens, sich ausschliesslich der Kunst zu widmen. Seine Angehörigen waren zunächst freilich nicht damit einverstanden, dass er als Lebensberuf wähle, was sie bisher nur als unschuldige Liebhaberei betrachtet hatten. Die Eltern schlugen die Hände vor Entsetzen darüber, dass ihr Sohn fürder von Pinsel und Palette «leben» wollte, über dem Kopf zusammen und malten Jenem die Misère, welche das beinahe unvermeidliche Schicksal aller Künstler sei, in gar kräftigen Farben aus. Er sollte Kaufmann werden — und damit gut!



Frans Courtens. Mittagsruhe

In Wahrheit aber kam es anders. Nach mehrjährigen unfruchtbaren und unerquicklichen Versuchen sagte Courtens 1875 dem Elternhause Lebewohl und begab sich nach der belgischen Hauptstadt, um sich, ohne andere Mittel als die, welche ihm seine Arbeit einbrachte, der angebeteten Kunst zu widmen. Es begann eine schwere, aber fruchtbare Zeit für ihn.

In einem der prächtigen alten, mit Bildwerken und Vergoldung gezierten Gildehäuser, welche sich in Brüssel wie eine Ehrenwacht um das berühmte gothische Rathhaus schaaren, besuchte er eine Zeichenschule, welche sich «Freie Akademie» nannte. «In't Kalkoenspootje» nannte man's dort, wie Pol de Mont erzählt. Da gab's keine Lehrer und keine Tradition, keine Regeln, nicht einmal ein Reglement! Man fragte die Freunde um Rath, wo man im Zweifel war, man wurde derb ausgelacht, wenn ein Auge oder Ohr allzu akademisch gerathen war, und man wurde im Triumph umhergetragen,



Frans Courtens. Melkzeit

wenn ein Schatten oder ein Lichteffekt besonders kräftig und gelungen ausfiel. Und dann Singen und Trinken, Trinken und Singen, das war das gemüthliche, lebendige Leben «In't Kalkoenspootje».

Eine solche grosse Freiheit und Zügellosigkeit zu Anfang der künstlerischen Laufbahn hat neben ihren Gefahren auch ihr Gutes: sie sondert die Spreu vom Weizen. Nur das echte Talent und der ernste, starke Wille vertragen sie, nur der Berufene kann in dieser Atmosphäre vorwärts kommen. Frans Courtens war ein Berufener und kam vorwärts und er entdeckte bald die Kunstgebiete, auf die ihn sein Talent am deutlichsten hinwies: die Landschaft und die Marine. Namentlich in der ersten Zeit seines künstlerischen Schaffens aber machte er gerne einmal einen Abstecher auf das Gebiet der Figurenmalerei. Bei solcher Gelegenheit entstanden die Bilder «Ein junger Student», «Zeeuwsch Meisje», «Vergiss mein nicht!» u. s. w. Das letztere Bild stellt mit gesundem Realismus eine Dame dar, die vom Meeresstrande einem abfahrenden Dampfer nachblickt; der Maler hat dabei den Nachdruck offenbar mehr auf Porträtähnlichkeit und Lebenswahrheit, als auf zierliche Eleganz gelegt, was seiner wahren und kerngesunden Natur entspricht.

Nach solchen Excursionen in's Reich des Figürlichen kehrt Courtens aber stets wieder zu seiner alten Liebe, der Landschaft zurück, ein Gebiet, auf dem er die höchste Meisterschaft erlangen sollte. Anfangs freilich verstand die Kritik, seine Eigenart, seinen kraftvollen Realismus nicht voll zu würdigen, bald aber kam für den jungen Maler der Tag des durchschlagenden Erfolges. 1879 hatte er schon in Paris eine ehrenvolle Erwähnung davongetragen, ein paar Jahre später errang er auf der «dreijährlichen Kunstausstellung» in Antwerpen — es war die XXXII. ihrer Reihe — Triumphe mit seinem Bilde «Mosselschuit», das Wrack einer Bark an sandigem Strande darstellend. Die Art, wie er den einfachen Vorwurf mit melancholischer Poesie verklärte, wie er die Landschaft beseelte, rief den Enthusiasmus der Kenner wach. Während eines vollen Monats war er vor der malerischen Schiffsruine gesessen und hatte sie studirt, mit Mühe und Opfern von den Fischern das Zugeständniss erreichend, dass dies Wrack liegen blieb, wie es lag. Im Jahre 1882 folgte «Sonntagnachmittag in einem vlämischen Dorf», ein Bild, welches das k. Museum in Brüssel ziert. Die «Mosselschuit» ist vom Stuttgarter Museum erworben worden. Auf der Antwerpener Ausstellung 1882 gewann Courtens die goldene Ehrenmedaille, die gleiche Auszeichnung ward ihm ein Jahr später in Amsterdam zu Theil, 1884 im Pariser Salon, dann in München, dann in Berlin.

Als Werthmesser für die Bedeutung eines Talentes wollen solche Auszeichnungen an sich wohl nicht viel sagen; vielsagend ist aber die Einmüthigkeit, mit der man den vlämischen Meister in den verschiedenartigsten Kunstcentren gleichmässig auszeichnete.

Mit ganz besonderer Vorliebe hat Frans Courtens immer den in goldigen Tinten prangenden Herbstwald geschildert und sein, wohl berühmtestes Bild «De gouden Regen», «der goldene Regen» (jetzt im Museum von Budapest) behandelt mit wundervoller Meisterschaft dies poesiereiche Thema. Wir sehen in einen hochstämmigen Buchenwald im Herbst. Goldgelb ist das Laub, das die Bäume und den Boden deckt, goldgelbe Blätter schweben nieder, goldenes Licht durchfluthet den Wald — ein Herbstlied in glühenden Tönen, eine Farbensymphonie von ergreifender Pracht. Das Werk hat viele Ausstellungen durchwandert und ist überall in gleichem Masse bewundert worden um der Tiefe und Harmonie seiner Stimmung und seiner technischen Meisterlichkeit willen. Es gibt kühnere und stärkere, ich möchte sagen «lautere» Coloristen, als Courtens, aber es gibt gewiss keinen harmonischeren, als ihn. In seinem Schaffen wirken Herz und Hand so innig zusammen, wie bei wenigen Künstlern. Courtens ist wohl ein gesunder und kraftvoller Realist, aber es ist nicht die «materielle Realität», der er huldigt. In seinem Schaffen wird die Natur von der Seele beherrscht, wie sich Jules Breton so schön ausdrückt. Frans Courtens hat eine ganze Reihe solcher prächtiger Waldbilder gemalt, «Herbstgold», «In de Laan» — sehr ähnlich angelegt, wie «der goldene Regen». Ein Bild von intimstem, anheimelndem Reiz ist «die Rückkehr der Heerde». Dann schilderte er wieder die schwermüthige Oede des Strandes und der Dünen, mit Schiffstaffagen und müden Lastpferden, wohl auch mit Menschenvolk belebt. Eins seiner packendsten Bilder zeigt uns den Meeresstrand bei Regen und düsterem Himmel. Im Schutze des Rumpfes einer grossen, an den Strand gezogenen Fischerbark drängen sich etliche Koppeln Pferde zusammen, mit jener trübseligen Ergebenheit das Unwetter ertragend, welche diese Thiere in Sturm und Regen immer zu zeigen pflegen. Das ist von unsäglicher



Emil Brack pinx.

Eine Lebensfrage

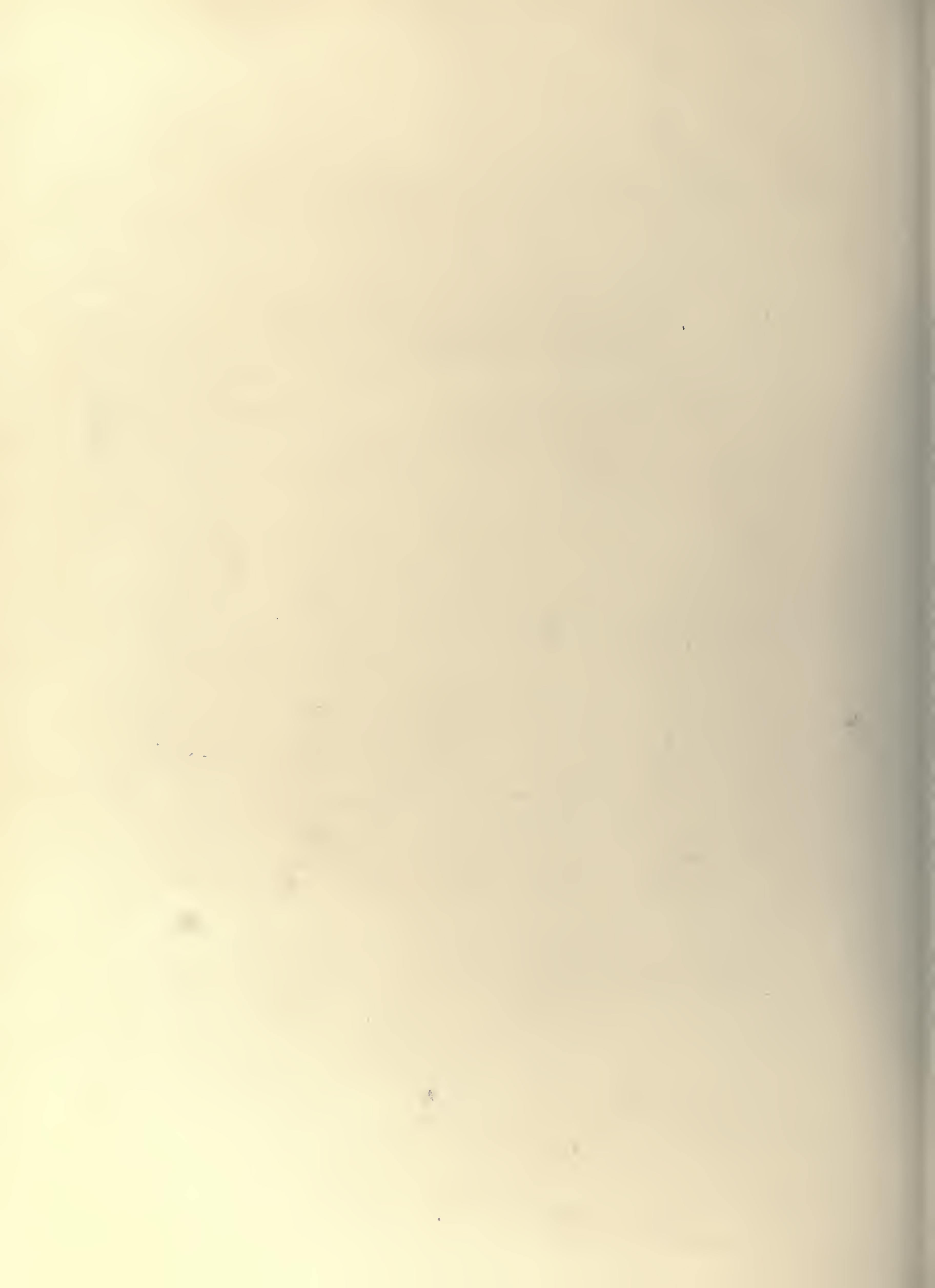




Claus Meyer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Klosterschule



Stimmungswahrheit und auch im Einzelnen wunderbar gut gesehen. Uebrigens sind Courtens' Pferdestaffagen ja stets vortrefflich. Ein anderes grösseres Oelbild schildert einen «Fischmarkt am Strand» mit vielen Figuren und Schiffen. Alles Detail ist dabei nebensächlich behandelt, die grosse Stimmung blieb dem Maler die Hauptsache.

Courtens arbeitet im Allgemeinen leicht und rasch, ja er hat schon manches grosse und bedeutende Werk in wenigen Stunden fertig gemalt. Wenn's aber sein muss, dann bleibt er auch monatelang unermüdlich über seiner Arbeit. Am «goldenen Regen» arbeitete er drei Herbste nacheinander, an einem seiner Dünenbilder fünf Monate. Wenn er ein Bild zu malen beginnt, so



Frans Courtens. Canal in Haarlem

geschieht's, wie sein obengenannter Biograph de Mont erzählt, «met werkelijke furia». Er arbeitet an allen Theilen seines Bildes zugleich, malt also nicht erst die Luft, dann den Boden, dann die Bäume, oder umgekehrt. «So allein», meint er, «hält das ganze Ding zusammen! Anders liefert man Stückwerk!»

Courtens «Stadtwohnung» ist in einem stillen Winkel von Brüssel gelegen, aber als echter Landschaftsmaler fühlt er sich hinter städtischen Mauern nicht allzu wohl und elf volle Monate steht seine Brüsseler Wohnung leer. Währenddessen haust der Maler in seinem prächtig eingerichteten Landhaus zu «Vogelensang» bei Haarlem, oder in seinem «Glashaus» bei Katwijk, oder er schaukelt

mit seinem eigens dazu eingerichteten «atelier roulant» von Düne zu Düne, von Wald zu Wald — frei, wie der Vogel in der Luft!

Die Sammlung Courtens'scher Bilder, welche, wie erwähnt, in diesem Frühjahr bei den Münchener «Secessionisten» zu sehen war, zeigt den Künstler in seiner vollen Vielseitigkeit und auch die Auswahl aus der Collection, welche in diesem Hefte nachgebildet ist, lässt uns in gleicher Weise erkennen, welch' reiches Schaffensgebiet Courtens beherrscht. Hier sehen wir eine Hafenstadt in Sturm und Regen mit charakteristischer Staffage, hier einen alten Fischer im Kahn, beschaulich den abfahrenden Segelbooten nachblickend, hier einen andern, der bei aufsteigendem Wetter seine Reusen aus dem Schilf eines Binnengewässers zieht. Da ist eine typische holländische Windmühlenlandschaft, da eine malerische Brücke am Kanal mit einem plaudernden Paar. Das Original des trefflich gemalten Kuhstallinterieurs war fast lebensgross. Ein lesendes Holländer Mädchen, ein paar singende Holländer Frauen in der Kirche lassen erkennen, dass Courtens auch ein Figurenmaler von Rang ist.

Man sieht: wie man jeden Weisheitsspruch umkehren kann, so auch den von der Meisterschaft in der Beschränkung. Es soll vorkommen, dass sich auch einmal der Meister darin zeigt, dass er sich nicht zu beschränken braucht!



Frans Courtens. Seeländerinnen



Sophie della Valle. «Eva»

DIE

JAHRES-AUSSTELLUNG IM MÜNCHENER GLASPALAST

VON

HEINRICH ROTTENBURG

Ein Dezennium ist vorübergegangen seit jener Zeit, da die Frage: «Jährliche Ausstellungen — oder nicht?» die Gemüther von Künstlern und Laien in München so heftig erregte. Die vielumstrittene Einrichtung der Jahresausstellungen ist inzwischen zu einer bleibenden und selbstverständlichen Sache geworden, ja wir haben der jährlichen Ausstellungen sogar zwei und, wenn man die Frühjahrsausstellungen von «Secession» und «Luitpoldgruppe» dazu rechnet, sogar ihrer vier. Man könnte sich München ohne diese Ausstellungen nur mehr schwer vorstellen, und, wenn sie eine höhere Macht plötzlich aus unserm öffentlichen Leben eliminiren wollte und könnte, das würde für gar mancherlei Menschenklassen materiell und geistig einen empfindlichen Ausfall bedeuten. Die Ausstellungen gehören — von ihrer rein künstlerischen Bedeutung ganz abgesehen, — zum Münchener Sommer, wie die beiden Salons zur Pariser Saison und die Ausstellung der Royal Academy zur Londoner «Season». Die jüngste Generation der Münchener weiss schon nicht mehr, dass man den Glaspalast früher auch zu andern Dingen benützte, dass dort Industrie-, Gartenbau-, Landwirthschafts-, Elektrizitäts-Ausstellungen abgehalten, dass dort in kalten Wintern die Söhne des Vaterlandes in die Geheimnisse des Detailexercirens eingeweiht wurden. Längst sind die Einbauten der Künstlergenossenschaft als

selbstverständlich stehen geblieben; es wird nur mit jedem Jahr immer mehr Licht — kunstvoll abgeblendet und an Regentagen kann man sich in manchen von den düstern Gelassen des Glaspalastes wirklich kaum mehr zurecht finden, geschweige denn Bilder dort ansehen.

Diese Bevorzugung des Halbdunkels geht ja wohl zumeist auf Anregungen Lenbach's zurück, der selbst bei Seitenlicht malt und bei Seitenlicht ausstellt. Für Kunstwerke, die in der Lichtfülle moderner Malerwerkstätten entstanden sind, ist aber das, was den altmeisterlichen, tiefgetönten Bildnissen des Münchener Malerfürsten noch ganz besonders magischen Reiz leiht, oft recht schädlich. Und schädlich wäre es auch, wenn diese dämmerigen Ausstellungsräume weitere Kreise unserer Künstlerschaft dazu verleiten würden, mit der unsicheren und diskreten Beleuchtung, die ihre Bilder hier im Sommer finden, mehr als billig zu rechnen. Der berühmte Galerieton, mit dem sich so prächtig allerhand Unzulänglichkeiten in Zeichnung und Modellirung, allerhand Bequemlichkeiten im coloristischen Studium bemänteln lassen, ist doch nur da erlaubt, wo eine so starke Persönlichkeit wie die Lenbach's sagt und sagen darf: «So viel gebe ich, nicht mehr und damit ist's genug!» Es ist da in der Kunst, wie im Leben. Wer von einem grossen Herrn nur die Noncholance immitirt und keine innere Vornehmheit besitzt, der wird verzweifelt wenig imponiren. Darum bergen die dunkeln Ausstellungsräume der Münchener Künstlergenossenschaft thatsächlich eine Gefahr. Die unerbittliche Helligkeit, die sonst allenthalben jetzt als Erforderniss für solche Säle gilt, zwingt zweifellos zu stärkerer Selbstzucht.

Franz v. Lenbach hat auch in diesem Jahre wieder den reichen Prunkraum, den er vor zwei Jahren für eine Sammlung alter Meister eingerichtet und mit dem ganzen, ihm eigenen Raffinement in eine ruhig-vornehme Stimmung gesetzt hat, wie im Vorjahre, für seine eigene Ausstellung in Anspruch genommen, eine Ausstellung, die noch erfreulicher ist, als die Lenbachcollektion von 1898. Damals waren neben einigen Perlen allzu viele flüchtige Versuche — und nicht immer voll geglückte Versuche — zu sehen; heuer überwiegen die Perlen weit. Da ist ein Döllinger von fabelhafter Kraft und Plastik der Malerei, ein Redwitz, ein Levy, ein Possart, ein Conterfei des Baron Liphart, ein Mädchenbildniss von berückendem Temperament und der Eleganz eines Reynolds, ein, scheinbar flüchtig gezeichnetes Bildniss der schönen Tänzerin Saharet, das Lenbach's ganze Meisterschaft in der Wiedergabe des sinnlichen Reizes eines Frauengesichts förmlich in concentrirter Form offenbart. Direkt missglückt aber ist ihm das Conterfei der Yvette Guilbert. Das geistreich-herbe, bezaubernd hässliche Gesicht dieser Sappho des Tingeltangels hat die gewisse verallgemeinernde Art, die Lenbach (als Frauenporträtist) liebt, nicht vertragen. Das Gesicht der Guilbert lässt sich nicht übersetzen, so wenig, wie die Lieder, die sie singt; und wie schwer sie zu «treffen» ist, das zeigt sich auch an den Bildnissen, die etliche ihrer Landsleute nach ihr gemalt haben. Lauter Guilbert-Typen, keine Yvette Guilbert.

Die beiden Bismarckbilder, die Lenbach heuer ausstellt, sind gewiss schön und kräftig — zu den besten Bismarcks, welche der Meister geschaffen, zählen sie kaum. Schön als Bilder sind die beiden Porträts freilich, namentlich das, welches den grossen Alten in Uniform zeigt. Aber die bezaubernde Macht, welche aus diesem Antlitz sprach und Jedem, der zum ersten Male dem Fürsten in's Auge sah, überwältigend ergriff — die hat Lenbach schon oft besser und überzeugender festgehalten in der Zeit, da er seine Eindrücke noch an lebendiger Quelle holen konnte.

Von Fritz August von Kaulbach war in dem kleinen, etwas düsteren Kabinet, das im Vorjahre die schöne, fesselnde Sammelausstellung des Künstlers aufgenommen hatte, eine «Bildnissgruppe der k. Prinzessinnen von Coburg» ausgestellt, mässig gross, ein Werk voll Grazie und Eleganz. Mit meisterlichem Geschick hat der Künstler den gemeinsamen Familienzug in diesen schönen, einander so ähnlichen und doch wieder durch feine Unterschiede gekennzeichneten Frauengesichtern festgehalten, von der Aehnlichkeit seiner Bildnisse auch den überzeugend, der seine Vorbilder nicht gesehen hat.



Tini Rupprecht. Anno 1793

Von den Corporationen und Gruppen — es sind nach dem Kataloge ihrer ein volles Dutzend, die mit eigener Jury hier ausstellten — schneidet wohl die Luitpold-Gruppe am glücklichsten ab. Die Ausstellung dieser Vereinigung — für nicht Lokalkundige sei erwähnt, dass sie sich nach dem Münchener Café Luitpold benennt, wo sie gegründet wurde — füllt etwa zwölf Säle mit malerischen Arbeiten, die zum Theile künstlerisch sehr hoch stehen, während der Rest im Durchschnitt nicht unter den Werth respektabelsten Mittelgutes hinabreicht. Das will viel heissen und kann z. B. von der Ausstellung der alten Partei in der Künstlergenossenschaft, der «Collegen» nicht gesagt werden. In diesen Sälen gibt's viele todte Winkel und betrübliche Untermittelmässigkeiten, für die dasbarmherzige Lenbach-Halbdunkel eben recht ist. Ein Vorzug dessen, was die Luitpoldgruppe bietet, ist auch die grosse Mannigfaltigkeit der künstlerischen Temperamente, die uns in ihr entgegentreten. So viel Aussteller, so viel Physiognomien. Jene gewisse Familienähnlichkeit, die uns heute gar oft die Ausstellungen moderner Gruppen und Corporationen monoton erscheinen lässt, ist hier nicht zu finden.

Der Vornehmsten Einer aus diesem Kreis ist Karl Marr, dessen grosses Bild «die Hesperiden» jene klassische Ruhe und Hoheit athmet, die uns an manchen Werken von Watts und Burne Jones entzückt. Dabei ist der deutsche — deutsch dürfen wir Karl Marr ja doch wohl nennen — ist der deutsche Meister frei von jeder präraphaelitischen Stilmanier und die Anmuth der drei goldbraunen Mädchenleiber, die er uns hier schildert, erwächst aus gründlichem und ehrlichem Studium der Natur. Karl Marr's Meisterschaft als Zeichner zeigt sich nicht minder in seinen drei reizvollen Mädchenbildnissen; eine starke und



Ferdinand Leeke. Nebelreigen

sichere Handschrift, die jeden genialthuerischen Trick als unwürdig verschmäht, eine Qualität, die sich nie prahlerisch aufdrängt, weil sie als das Ergebniss tiefgegründeten Könnens selbstverständlich erscheint.

Sehr angenehm überrascht uns dieses Jahr Julius Exter, der früher zu den Coloristen gehörte, welchem die Farbe um der Farbe willen Alles ist, mehr als der geistige Inhalt und die Form, der dann ein paar Jahre suchend weiterschuf, fast in ein akademisches Fahrwasser gerieth, und jetzt fertig vor uns steht, in imponirender Kraft und Frische. Starke, leuchtende Farben, reine Formen, wuchtige und bestimmte Malerei. Vielleicht ist das Bedeutendste von den vier Bildern, die er ausstellt, das Stallbild «Das Jüngstgeborne». In Bezug auf Temperament des Vortrags und Gluth der Farbe hat



V. Weishaupt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Viehheerde auf der Weide





Manuel Wielandt pinx Phot. F. Hanfstaengl, München

Insel der Kalipso





R. M. Eichler. Ein Beethovenquartett

dies Thierbild kaum ein Seitenstück im Glaspalast. Nicht ganz klar in ihrem Inhalt, aber prächtig in ihrer Malerei sind die beiden grossen Phantasiestücke «Märchen» und «Der verzauberte Wald». Das Letztere, ein Triptychon, zeigt im linken Flügel die stämmige Figur eines ackernden Burschen, der durch die Schalltrichter der hohlen Hand in den verzaubernden Wald hinein ruft; die äffenden Stimmen, die ihm antworten, sind im rechten Flügelbilde durch fröhliches Nymphenvolk versinnlicht. Das grosse Mittelstück, in phantastischem, geheimnissvollen Farbenspiel gehalten, das allerhand Koboldspuk mehr ahnen lässt, als darstellt, lässt uns ein nacktes junges Weib, auf den Boden liegend, sehen. Sie ist, nach ihren blühenden Farben zu schliessen, wohl nicht todt, wohl aber bewusstlos und bedroht von einer Schlange. Ihre Beziehung zu dem derben Bauernjungen ist ohne Commentar nicht so ohne weiters aus dem Bilde herauszulesen. In dem andern Gemälde «Märchen» geht ebenfalls ein stämmiger Bauernbursche am Ufer eines Teiches dahin, unter dessen grünlichem Spiegel ihm die Nixen nachschwimmen; dabei vergessen sie wohl der gewohnten Vorsicht, denn sie werden den Bewohnern des Dorfes sichtbar, die staunend am Ufer zusammengelaufen sind. Gemalt ist das Alles



Otto Propheter. «Bildniss des Herrn Prof. Ferd. Keller»

überaus flott und frisch, und vielleicht war es gar kein übler Einfall des Dichters, seine Märchen so zu erzählen, dass er den «Hörern» zu rathen übrig lässt. Er fesselt sie dadurch länger, als wenn er Dinge zum Besten gäbe, von deren jedes Kind noch aus der Ammenstube her weiss, «wie sie ausgehen».

Von den beiden Schuster-Woldan ist's dieses Mal der Namens Georg, der das Stärkere leistet. Sein «Largo» ist ebenso trefflich componirt als poesiereich in seiner feinen Dämmerstimmung, ein Bild, dessen geistiger Gehalt so modern ist, dass man die etwas eklektische Malweise, der er sich, gleichwie sein Bruder Raffael, hingibt, darüber ganz vergisst. Die Palette der Beiden ist merkwürdig gleichartig und in ihrer Art von feiner Stimmung und noblem Ton. Zu hoffen ist aber doch, dass diese beiden ideal strebenden und talentvollen Künstler von ihrer jetzigen Malweise, welche den Alten zu viel nachgeht und unfehlbar zur Manier führen muss, zurückkommen und sich selber finden. Ausserdem wird Raffael Schuster auch noch seine eigenartige Vorliebe für überlebensgrosse Köpfe aufgeben müssen, eine Vorliebe, die gerade diesem, zum Frauenmaler geborenen Künstler schädlich ist, und welcher er nur auf Kosten der Anmuth und des Liebreizes seiner Bildnisse fröhnen kann. Zum Besten, was er ausstellt, gehört der schon im Frühjahr hier gesehene duftig gemalte weibliche Akt — welcher Sprachverbesserer schenkt uns ein schöneres Wort für diesen entsetzlichen terminus technicus? — und das zart und lebensvoll gehaltene Bildniss einer Frau v. L. Ein famoses Damenbildniss, das in seiner eleganten Auffassung an englische und schottische Meister der Bildnissmalerei erinnert, stellt Heinrich Knirr aus, ein Künstler, der die letzten Jahre her nur selten etwas, dann aber stets Gutes in die Oeffentlichkeit brachte. Er steht mit seiner kräftigen Charakteristik und breiten, tonigen Malerei mit in der ersten Reihe der Münchener Porträtisten.

Ein Böcklin'sches Motiv behandelt, ohne übrigens in irgend etwas den grossen Schweizer nachzuahmen, Carl Hartmann mit seinen «Nixen». Zwei träge hingestreckte Wasserweiber lagern auf einem Felsen inmitten eines Waldsee's, durch dessen smaragdene Fluth versunkene Bäumstämme heraufschauen. Sommerschwüle liegt über der Gruppe dieser lauernden Nixen, deren schöngemalte Leiber in klug berechnetem Contrast stehen zu den tiefen grünen Tönen des Wassers. Voll Liebenswürdigkeit ist des gleichen Malers «Idylle». In Form und Farbe und Inhalt bekennt sich Alb. Welti

in seiner «Brücke» als Schüler Böcklin's, aber als würdiger Schüler, der den Geist seines Meisters tiefer erfasst hat, als irgend ein Anderer, und ihm auch im Aeusserlichen näher kommt, in der Intimität seiner Schilderung, in der Leuchtkraft seiner Farben. Auf der «Brücke» bewegt sich ein kleiner Hochzeitszug. Trunkene, fröhliche Gäste tanzen voran, das Brautpaar nimmt Abschied von seinen Lieben, für sie ist ein ernster Moment, sie stehen auf der Brücke, die in ein neues Leben führt. Der symbolische Gehalt dieser schlichten Schilderung wirkt so eindringlich und tief, wie eine



Peter Philippi. Winkelweisheit

Gottfried Keller'sche Erzählung. Die Schweiz bringt naturgemäss nicht allzu viele bedeutende künstlerische Individualitäten hervor, wenn sie es aber thut, so sind diese oft merkwürdig kernig und in sich selbst geschlossen, innig und gesund. Albert Welti ist auch eine solche Persönlichkeit, berufen und fähig, einst ein grosses Erbe anzutreten.

Walter Firle tritt uns heuer nur mit einer kleineren Arbeit entgegen, einer «Madonna und die Engel» von geringem Umfang. Um so liebenswürdiger und anziehender ist dafür dies

Werk, das, wie aus einer Kinderseele heraus gesehen, den ganzen poetischen Reiz naiver Gläubigkeit athmet. Dazu prächtige Composition, lebhaftes kräftiges Colorit. Weicher, auch weichlicher ist Adolf Echtler in seiner «Madonna mit dem Christuskinde» und Falkenberg in seiner «Märtyrerin». Eine gewisse keusche Anmuth ist freilich auch diesen beiden Bildern nachzurühmen.

Szenen wildbewegten Kriegslebens haben wiederum in Franz Roubaud und Josef von Brandt ihre bewährten Schilderer gefunden. Der Letztere geht mit seinem Reitergefecht an Tollkühnheit der Bewegung fast noch über alles bisher Gebotene hinaus. Roubaud offenbart in seinem «Letzten Kampf bei Satonich» (Aus dem kaukasischen Kriege) sein ganzes lebhaftes Wesen als Schlachtenschilderer; von feineren malerischen Qualitäten ist aber wohl sein «Morgen nach der Schlacht» mit seiner grauen, duftigen Dämmerstimmung und seiner fast unheimlichen Ruhe.

Humorvoll und pikant als Maler feuchtfroher Typen bleibt Edmund Harburger, in diesem Jahr, wie immer. Seine Lustigkeit und überlegene Lebensfreude ist echt und darum sind es die Figuren auch, welche er mit diesen Eigenschaften beseelt, so oft er auch im Allgemeinen jene Typen wiederholen und bekannte Themen variiren mag. Aehnlich ist es mit Alphons Spring's liebevoll beobachteten Schiffergestalten, die uns mit intimer Vertraulichkeit ansprechen.

Voll lachenden Uebermuthes ist der junge Maler Heinrich Froitzheim in seiner «Eva», einem Bildchen von gesunder Sinnlichkeit, die weitab liegt von allem Lüsternen. Der talentvolle Josef Matiegzek hat in seinen «Weisen aus dem Morgenlande», denen gewisse technische Feinheiten gewiss nicht abgesprochen werden können, keinen recht guten Griff gethan: keine Madonna, kein Jesus, keine Weisen! Uhde's Madonnen, auch wenn er sie als arme Taglöhnersfrauen erscheinen lässt, sprechen immer zu unserem Herzen, sie treten uns menschlich nahe und sind von der stillen Hoheit des Leidens und der Mutterschaft verklärt. Aber diese Mutter mit dem Kinde hat uns weiter nichts zu sagen — hätte uns vielleicht mehr zu sagen, wenn der Titel und die Zuthat der exotischen Figuren nicht etwas aus der Sache machen wollte, was nicht in ihr liegt. Matiegzek hat schon so Treffliches geleistet und so starke Talentproben gegeben, dass es betrüblich wäre, ihn durch Aeusserlichkeiten und technische Raffinements auf falsche Wege gerathen zu sehen. Er gehört zu denen, die erst einmal gründlich vergessen müssen, was sie an Nebensächlichem und anderen Dingen, die abziehen von den grossen Hauptzielen der Kunst, auf der Akademie gelernt haben.



Paul Segisser. Der Tod macht alles gleich

Zwei tüchtige Porträtisten besitzt diese Künstlergruppe in dem jungen Walter Thor und Kurt Rüger. Der Erstere tritt mit einer Serie interessant, aber einfach und solide gemalter Männerköpfe — darunter der Hugo Bürgel's — hervor, der Letztere mit zwei



Fr. v. Defregger pinx.

Der Eifersüchtige





A. Welti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Brücke





Elise Goebeler. Elegie

flotten Frauenbildnissen, dem seiner Schwester und dem eines Fräuleins A. P. Es mag diesem wohl ein wenig an Plastik und Leuchtkraft des Fleisches fehlen, aber das Ganze ist jedenfalls kühn und mit sicherer Bewältigung des grossen Formates gemalt. Max Christian Baer variirt in seinem Bilde «am Fischtrog» wieder sein Lieblingsmotiv, Stillleben mit lebensgrosser Staffage; eine tüchtige, naturfrische Arbeit, die dem «todten», wie dem «lebendigen» Theil der Aufgabe gleich gut gerecht wird. Durch Güte der Arbeit und Liebenswürdigkeit der Auffassung zeichnet sich E. Beck's Familienidyll «Die Freunde» aus — wohl eine Porträtgruppe! —

Einen der ersten Plätze unter den Vertretern des «Genres» nimmt Ernst Thallmaier ein, der sich in seinem «Adagio» — eine am Klavier sitzende Frau in dämmerigem Zimmer — ebenso sehr durch Feinheit und Weichheit des Tons auszeichnet, wie in einem anderen Bilde «letzte Sonnenstrahlen» — ein Husar aus der Zeit der Befreiungskriege lustwandelt mit seinem Liebchen — durch Kraft und leuchtende Farbe. Paul W. Ehrhardt bringt ein erstaunlich zart und luftig gehaltenes Interieur, mit einer schwarzgekleideten Dame auf rothem Stuhl, ein Werk, dessen sich auch einer der grossen dänischen Virtuosen der Interieurmalerei, etwa ein Viggo Johannsen nicht zu schämen hätte. Ein Genremaler von eigenartig kräftigem Vortrag und vollsaftigem Colorit ist Paul Meyer-Mainz. Auf dem einen

seiner Bilder sehen wir — er nennt die Szene «ein neuer Paris» — einen stattlichen Cleriker der Rokokozeit beim Barbier; der fromme Mann überlegt schmunzelnd, welcher von drei Schönen er den Apfel reichen soll. «Vorzimmertoilette» stellt einen armen Teufel im Vorzimmer eines hohen Herrn dar, beschäftigt, seinem äusseren Menschen im lichten Augenblicke noch einige wirksame Retouchen zu verleihen. Von Pius Ferdinand Messerschmitt's gemüthvollen und behaglichen Schilderungen des Kleinstadtwesens, auf denen der gelbe Postwagen und der «Schwager» selten fehlen, sei besonders «die Poststation» rühmend hervorgehoben. Der Künstler hat in den letzten Jahren an malerischer Breite des Vortrags und Tiefe der Farbengebung bedeutend gewonnen, und seine Schilderungen aus einer «langsameren» Zeit, die in so schroffem Gegensatze steht zu unserm fluthenden, hastenden Leben im Zeichen des Verkehrs, sind gegenständlich von hohem Reiz. Ein Spezialist, der seine Spezialität nicht gedankenlos und geschäftsmässig betreibt, sondern liebevoll in ihr aufgeht!



Fritz Erler. Bildniss einer Dame in Schwarz

Nicht ganz so erfreulich ist Georg Jakobides' im Format viel zu grosse Kinderstubenszene. Seit bald zwei Dezennien malt der Künstler diese lachenden und weinenden Kinder, die gewaschen werden oder nach Spielzeug und Aepfel haschen, malt sie mit runzeligen Grossvätern und Grossmüttern, fast immer lebensgross, — aber seit Jakobides' erstem Erfolge mit einem solchen Sujet ist die künstlerische Qualität dieser Wiederholungen nicht gestiegen. Das kommt davon, dass Einer seine Spezialität allzueng begrenzt. Toby Rosenthal wiederholt in seiner Familienszene mit dem heimkehrenden Schiffsjungen in der Idee schon früher Gebotenes und zeigt dabei die bekannte geschickte malerische Arbeit und liebenswürdige Menschenschilderung. Löwith will in seinen Miniaturen weniger scharf charakterisiren, als durch virtuose Kleinarbeit glänzen, und das gelingt ihm auch. Nonnenbruch's Bacchantin, die «nach dem Tanze» erhitzt und mit gerötheten Wangen ausruht, ist wohl hübsch und sauber gemalt — ein Bischen mehr Temperament aber wäre dieser dunkellockigen Priesterin der Freude immerhin zu wünschen. Derb und kräftig, wie immer, greift Louis Corinth in seinen «Hexen» zu, einem Bild, dessen frischer, kerniger Realismus den Beschauer packt, wenn auch der Vorgang ihm dunkel bleibt. Wir sehen unter verschiedenen, mit Humor charakterisirten alten Damen aus der Zahl der unteren Zehntausend ein dralles junges Weib, das eben seine Ballkleider abgestreift und seine Larve abge-



Carl Ziegler. «Bildniss»

worfen hat und äusserst vergnügt, aber ohne jede Spur von satanischem und hexenhaftem Ausdruck gegen den Beschauer herauslacht. Die Scene scheint in einer Art Waschküche zu spielen; was sie aber des Näheren darstellt, ob sich's um die zauberische Verjüngung einer der alten Megären, ob sich's um eine reelle und moderne Kuppelei oder sonst ein aktuelles Hexenwerk handelt, darüber gibt der Maler keinen Aufschluss.

Mit bösen Mächten bringt uns auch Jauss in Berührung in seiner «Versuchung» eines Einsiedlers durch eine höllische Huldin. Aber das Bild, das, einfach als Malerei genommen, durchaus verdienstvoll ist, zeigt zu viel Komik, um ernst zu wirken, und doch zu wenig kräftigen Humor, um uns eine gewollte humoristische Auffassung wahrscheinlich zu machen. Der Mönch, dem da die Sünde in ihrer verführerischsten Gestalt erscheint, schmunzelt denn doch gar zu vergnüglich; das ist nicht der Asket, der sich in die Disteln und Dörner wirft, um den Anfechtungen des Fleisches zu begegnen.

In Philipp Otto Schaefer's «Kampf», den Menschen und Kentauren anscheinend um ein Weib führen, stehen Wollen und Können noch nicht ganz im Einklang. Diese tolle Bewegung, dieses Gewirr nackter Leiber, die über einander stürmen und stürzen, das Alles vermag nur eine ausgereiftere Kunst malerisch zu beherrschen und räumlich zusammen zu bringen. Wir sehen heuer im Glaspalast wieder verschiedene Versuche, derartige Szenen in grossem Formate zu bewältigen, so auch in anderen Abtheilungen, z. B. in Edmund Herger's Riesenbild «Faune auf der Keilerjagd», das an Kühnheit der Bewegung und tollem Dahinstürmen der Figuren nichts zu wünschen übrig lässt, und in Leo Meeser's Szene aus dem 5. Gesang von Dante's Hölle, wo die Opfer der bösen Lust, von der Höllenwindsbraut in wildem Sturme fortgerissen, ihre dunklen Klüfte durchkreisen. Die Komposition und Bewegung der aneinander gedrängten Leibermassen verrathen viel Talent und respektables

Können — aber, um der gestellten Aufgabe voll zu genügen, müsste der Maler ein Rubens sein, und ein Rubens ist er nicht.

Georg Papperitz hat nur zwei Arbeiten eingeschickt, ein Damenbildniss und einen edlen, sympathischen weiblichen Studienkopf, der für die Pinakothek angekauft worden ist. Das Thierbild ist in den Sälen dieser Künstlervereinigung nicht sehr reichhaltig vertreten. Mit Auszeichnung zu nennen ist Franz Graessel, der ausschliesslich junge Enten malt, aber eminent malt und in dem Mikrokosmus, den er sich da geschaffen, thatsächlich eine Welt von künstlerischen Anregungen findet, wie etwa Julius Adam in seinen Katzen. Edwin Perkuhn schildert mit nicht geringerem Geschick in seinem «Elchwild auf der kurischen Nehrung» die grotesken, man möchte beinahe sagen unwahrscheinlichen Formen dieser aussterbenden Hirschart, die über kurz oder lang der Geschichte angehören wird, wie der Auerochs.



Curt Rüger. Bildniss des Fräulein A. P.

Die Namen der Landschafter aus der Luitpoldgruppe sind zum guten Theil solche, die im Münchener Kunstleben seit Langem sich eines guten Klanges erfreuen. Da die Landschaft hier einen breiten Raum einnimmt, kann dieser Bericht hier nicht jedes Einzelnen, geschweige denn jedes Einzelnen mehr als flüchtig gedenken. Da ist Fritz Baer zu nennen mit seiner derbfrischen, breiten Malerei, Carola Baer-Matthes, die ihm nur wenig nachsteht an Kraft und Breite der Technik, Karl Palmié, der zum Theil in ganz gewaltigen Formaten, mit eigenartig klarem und überzeugendem, nie aber nüchternem Vortrag die verschiedenartigsten malerischen Motive aus unserer engeren bayrischen Heimath (meist wohl aus Franken) schildert. Ganz besonders Anziehendes finden wir unter seinen Studien und Skizzen, die erkennen lassen, mit welcher Liebe er vor der Natur zu arbeiten pflegt. Höchst Erfreuliches bietet auch Karl Küstner, der sich in wenigen Jahren aus einer fast sklavischen Abhängigkeit von seinem Vorbild, A. Fink, zu einer überraschend freien und grossen Naturanschauung emporgeschwungen hat. Seine Mooslandschaft erinnert im besten Sinne an schottische Meister der Glasgower Schule, sein Thauwettermotiv aus dem Englischen Garten ist ebenso stark poetisch erfasst als malerisch festgehalten. Eine in gleicher Weise rühmliche Entwicklung verrathen die stimmungsvollen Arbeiten Hugo Bürgel's, der ebenfalls mit ausschliesslicher Vorliebe bayrische Landschaftsmotive bearbeitet.



Theodor Rocholl. Tscherkessenritt

Der frisch zugreifende, kerngesunde Bössenroth, der Maler des Isarthales κατ ἐξοχέν, der farbenfrohe und im Finden praktischer und malerischer Motive glückliche Hans Busse, der feintönige Gilbert v. Canal, Peter Paul Müller, Otto Strützel, Josua v. Gietl, Paul Hey, Ludwig Willroider, Le Suire, Egersdörfer, Raoul Frank, Andersen Lundby, Otto Ubbelohde, H. Urban, C. A. Bauer, Gampert, Delcroix u. A. sie Alle bieten Leistungen von achtunggebietendem Werthe. Originell sind die Oelwischstudien des talentvollen, jungen Walter Geffken, der seinen Malgrund mit einem tiefen, transparenten Ton überzieht und, die Lichter herauswischend und so aus dem Dunklen in's Helle arbeitend, feine und pikante Wirkungen erzielt, die in ihm eine ganz spezielle Begabung für das Fach des Graphikers erkennen lassen. Eine für die Meisten wohl neue und sehr beachtenswerthe Erscheinung unter den Landschaftern der Luitpoldgruppe begrüssen wir in Franz Hoch, der die Natur überraschend gross und einfach sieht und mit breitem, sicherem Pinselstrich, mit satten, vollen Farben malt. Dabei fasst er das Verschiedenartigste mit gleich überlegenem Geiste an — ein Talent von nicht gewöhnlichem Reichthum. Zu den glänzendsten Leistungen auf diesem Gebiete gehört auch Rabending's saftiggrüne Sommerlandschaft mit Bach und Bäumen. Unter den Marinemalern zeichnet



Walter Thor. Bildniss des Herrn Professor Hugo Bürgel

sich ganz besonders Karl Böhme aus; die «Brandung an der Riviera di Levante» kann nur ein Maler so prächtig darstellen, der das Meer mit inniger Hingabe studirt und sich eine aussergewöhnliche technische Fertigkeit erworben hat, meisterhaft sind die gegen die Uferklippen strömenden Wogen bis ins letzte Detail wiedergegeben. Otto Ahrweiler, Kamlah, Wenzel Wirkner seien nicht vergessen; sie reihen sich mit ihren Arbeiten den Genannten würdig an.

Im Saal 45 der Ausstellung hat sich eine kleine Anzahl junger Maler unter der willkürlichen und nicht sehr deutungsfähigen Bezeichnung Gruppe G zu einer geschlossenen Ausstellung vereinigt, die grosse Beachtung verdient. Es sind dies die — auch als Zeichner durchweg schon weiteren Kreisen bekannten — Fritz Erler, Fritz Rhein, Walter Georgi, A. Gröber, Walter Püttner, Adolf Münzer und R. M. Eichler, zum grossen Theile aus der erfolgreichen Höcker-Schule an der Münchener Akademie hervorgegangen. Es weht ein herbfrischer Hauch von Naturfreude und Jugendlichkeit, von frohem und ernstem Streben aus diesen Arbeiten, ein ungestümes Stürmen und Drängen, Wollen und Streben offenbart sich in ihnen. Seltsam! Wer die Leute und ihr künstlerisches Vermögen kennt, für den bedeutet diese kleine Ausstellung — die Arbeiten des wohl nur äusserlich mit dieser Gruppe vereinigten Fritz Erler ausgenommen — durchaus keinen absonderlichen Erfolg. Im Gegentheile, sie können Alle mehr, als sie hier zeigen, sie sind durchweg reifer, als wir sie in diesen Bildern sehen. Es ist beinahe ein Zuviel an Wollen und Kunstbegeisterung, ein Sichnichtgenügenkönnen, was das Eine oder das Andere hat nicht voll gelingen lassen, gewiss aber nicht Selbstzufriedenheit und Flüchtigkeit. So kommt es, dass der Kühlste und Nüchternste der Gruppe, Walter Georgi, verhältnissmässig am besten abschneidet, der Temperamentvollste und Eigenartigste, R. M. Eichler, dagegen namentlich in seinem Hauptbilde «Ein Beethovenquartett», am wenigsten gut. Und doch steckt viel, sehr viel in diesem Bilde, viel Gemüth und nicht wenig Geist. Aber es scheint, dass der Maler — vielleicht durch den Einlieferungstermin gedrängt — sein Bild ausführte, bevor er innerlich damit fertig war. Dass es äusserlich nicht fertig ist, thut wenig zur Sache. Aber es ist unausgegohren, man sieht ihm die Mühen und Sorgen seines Schöpfers an, und so atmet es Nervosität statt der klassischen Ruhe eines Beethovenquartetts. Ein solches Misslingen ist für einen strebenden Künstler freilich oft ein besseres Zeugniss, als das mühelose Gelingen einer Aufgabe, die ihre Ziele auf sicheren, bequemen und begangenen Wegen aufstellt. Walter Georgi hat einen Parkweiher mit blühenden Kastanien gemalt.

Auf der Marmoreinfassung des spiegelnden Wassers sitzt ein Nixlein im Baumschatten. Ueber dem Ganzen die Mittagsgespensterstimmung, die verlassenen Gärten oft so seltsam schauerlichen Reiz verleiht. Eine Abendstimmung mit virtuos gemalten Wasser zeigt Georgi in seinem eigentlichsten Elemente, der treuen, unmittelbaren Wiedergabe der Natur ohne Beiwerk und Symbolik. «Ein Faustgedanke» nennt Adolf Münzer sein grosses Bild: ein junger Mann vom Typus eines jungen angelsächsischen Gentleman, der einen Todtenschädel in Händen hält, steht neben einer nackten Frauengestalt; sie schaut mit sündhaften Blicken zu ihm herüber. Der weibliche Akt ist vorzüglich gemalt, besser



Leo Meeser. Dantes Hölle 5. Gesang

vielleicht ist kein anderer von einem deutschen Maler herrührender Akt im Glaspalast; das Ganze ist in Ton und Farbe trefflich zusammengehalten, nicht minder gut ist der Ausdruck der Frau Sünde gelungen — aber der «Faustgedanke»? — den wird Keiner so leicht herauskriegen und der erste Faustgedanke, den das Bild im Beschauer weckt, ist der Wunsch: «Es müsse sich dabei doch auch was denken lassen».

Nicht viel klarer ist Walter Püttner's «Ballade»: ein schlummerndes, schönes Weib, dem der Tod sich naht, und über dem ein geheimnissvoller Raubvogel lauert. Aber der allgemeine und weniger anspruchsvolle Titel gestatten es dem Künstler wohl, dunkel zu bleiben und Räthsel aufzugeben. Was er als Maler dabei geleistet hat, ist hohen Lobes werth, nicht minder seine markigen Studien aus alten Burgen

und das ergreifende Stück: «In meinem Reiche ist es kühl und schattig». Hier ladet der Tod im Schatten eines dämmerigen pittoresken Kirchhofes die Vorübergehenden zu kühler Rast. Von Höfer sehen wir in der «Gruppe G» ein elegant gemaltes Kinderbildniss, von Fritz Rhein ein Damenporträt, ausgezeichnet durch jene duftige Weichheit des Tones, ein Sfumato, das auch den Zeichnungen des Künstlers eigen ist.

Ganz für sich steht in dieser Gesellschaft, mit der ihm nur die jugendliche Kraft und das freie, kecke Vorwärtsstreben vereinigen, Fritz Erler. Er hat in Paris gelernt, nicht in München, und als blutjunger Maler dort schon Talentproben geleistet, wie die hier ausgestellte «Spanische Quitarrera». Dies Bild, das durch die merkwürdige, kurze, gedrungene Gestalt des Modells und durch dessen willkürliche, im Atelier zusammengeraffte Bekleidung zuerst wohl manchen Beschauer verblüfft, ist von bewundernswerther Kraft und Wucht der Malerei, der ein erfolgreiches Studium eines Velasquez und anderer grosser «Veristen» verräth. Nichts von Manier — auch keine Schulmanieren! Wer so anfängt, von dem darf das Höchste erwartet werden. Ein prächtiges Beispiel von Erler's Weiterentwicklung gibt das auch hier reproduzirte Bildniss einer jungen Dame. Es ist um ein Wesentliches moderner gehalten, zeigt aber — z. B. in der Zeichnung des lebens- und ausdruckvollen Kopfes — gewiss nicht geringeren Ernst des Studiums. Der originelle in Grau und Rosa gehaltene Hintergrund weist auf eine andere Seite des Talentes von Fritz Erler hin — er ist Einer der führenden Geister unter den jungen Münchener Kunstgewerblern und namentlich im Dekoriren ganzer Räume von seltener Sicherheit des Geschmackes und reicher Erfindungsgabe. Sein, erst jüngst vollendeter Musiksaal im Hause eines Breslauer Mäcens bildet eine starke, höchst bedeutsame Leistung auf diesem Gebiete; in den kunstgewerblichen Räumen der «Secession» hat Erler ebenfalls heuer ein Schlafzimmer und dessen Vorraum in eigenartiger und gelungener Weise mit Möbeln und Wandschmuck ausgestattet.



Vittorio Reggianini. «Il se bât»



Carl Hartmann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Nixen





Hans Petersen pinx   Phot. F. Hanfstaengl, München

Sonntagsandacht auf hoher See



Die Werke der übrigen Münchener Künstler, die zur Fahne des Glaspalastes geschworen haben, finden wir heuer untermischt mit den Arbeiten der Ausländer «international» in den verschiedenartigsten Räumen aufgehängt. In allererster Linie fällt da wohl des Nikolaus Gysis «Apotheose der Bavaria» als vornehmes, in Zeichnung und Malerei, in Komposition und Vortrag durchaus bedeutendes Werk in's Auge. Das Bild ist im Auftrage des bayerischen Staates gemalt und trägt stark repräsentativen Charakter: auf einem von Löwen, den Wappenthieren des bayrischen Königshauses, gezogenen Wagen fährt die stolze Bavaria dahin, umschwebt von allen erdenklichen guten Geistern, geleitet von Eros, der die Liebe des Volkes symbolisirt, von den allegorischen Gestalten von Handel, Gewerbe,



P. F. Messerschmidt. Poststation

Kunst und Wissenschaft, Poesie u. s. w. Die Idee ist die denkbar Konventionellste, die Auffassung der Bavaria durch Gysis, der, Hellene durch und durch, statt der gesunden, blutwarmen und lebensfrischen Heldengestalt, wie wir sie uns nach Schwanthaler's mächtigem Erzbild vorstellen, uns eine klassische Huldin mit strengen Zügen und herben Formen vorführt, diese Auffassung ist gewiss anfechtbar — aber das ganze Werk ist so sehr von wahrer Vornehmheit durchdrungen, so edel in allen Linien, so überaus harmonisch im Aufbau und durch die eigenthümlich geistvolle Technik, die Gysis anwandte, so festlich und heiter in seiner Wirkung, dass man die genannten Erwägungen in diesem Bilde nicht mehr als Mängel empfindet. Der Maler hat im Bilde in bisher noch kaum jemals gesehenem Maasse Gold- und Silber- (oder Aluminium) bronce als Farben angewandt, dies aber so geschickt gemacht,

dass der Beschauer des Bildes sich erst bei näherer Betrachtung erklären kann, wie der Künstler dies geheimnissvolle Schimmern und Leuchten erzielt hat. Duftig und strahlend wie ein feierlicher Geisterzug schweben die Gestalten der Gysis'schen Komposition vor unseren Augen vorbei, keine Wesen von Fleisch und Blut vielleicht; aber Wesen von Geist und Seele!

Im gleichen Saale wie Gysis dekoratives Werk ist eine der grössten «Sensationen» — oder eigentlich, gegenständlich genommen, die einzige Sensation — der Ausstellung untergebracht, «Lourdes» von José Garnelo y Alda. Die Zeit dieser grossen Bilder ist ja, Gott sei Dank, im Grossen und Ganzen vorbei, nur die spanischen Meister huldigen noch mit Vorliebe dem Brauch, Zeit und Kunst an Ausstellungsstücke von so riesenhafter Ausdehnung zu verschwenden. Man darf wohl sagen «verschwenden»; denn wenn solche Arbeiten dem Sensationbedürfnisse des Tages genügt haben, fallen sie gar oft, auf einem Speicher zusammengerollt, der Vergessenheit anheim, da sie auch für Museen meist zu gross sind und zu «ephemer» in dem Interesse, das sie wecken. Garnelo's «Lourdes» ist eine fabelhaft figurenreiche, überzeugend natürliche Momentaufnahme des französischen Wunderortes, eine gigantische Illustration zu Zola's Schilderung, mit Dutzenden und aber Dutzenden von trefflich gesehenen Typen, die in klarer, übersichtlicher Komposition geordnet sind. Im Vordergrund charakteristische Gruppen: ein Mann in Landestracht, der sein krankes Kind auf dem Arme trägt und dessen Krücke dazu, ein alter Herr im Rollstuhl, von seiner Tochter und einer barmherzigen Schwester betreut, eine junge Frau im Rollstuhl, der ihr Mann in der üblichen geschliffenen Muschel das «heilkräftige» Wasser reicht. Menschen mit ausgebreiteten Armen in allen Stadien der Verzückung, knieend und stehend, ein Priester, der hochmüthig und mit einem Ausdruck skeptischen Hohnes über die von frommem Wahn gebändigte Menge hinsieht, ein Prediger auf der Kanzel im Hintergrunde und noch weiter zurück im Glanze fabelhafter Lichtermassen die Grotte von Lourdes, prachtvoll und funkelnd, wie das Glanzstück einer Feerie im Theater. Darüber schwebt im Felsen die strahlenumwobene Statuette der Madonna. Der Maler, der zur Bewältigung solcher Aufgabe eines Masses von Können bedurfte, wie es nur wenige heute besitzen, gibt einen klaren, nüchternen Bericht, ohne Für und Wider. Er stimmt nicht zur Andacht, er stimmt nicht zum Hohn, er ergreift, er erschüttert nicht — er interessirt nur. Wer sein Bild besehen hat, der fühlt sich nicht von der Tragikomödie menschlichen Irrens in der Seele gepackt, er fühlt nicht das heilige Mitleid für die Armen im Geiste und am Leibe, die in einem kindlichen Wunderglauben die letzte Rettung suchen vor den Qualen des Siechthums — er hat einfach



F. Pernat. Prof. Hans Petersen

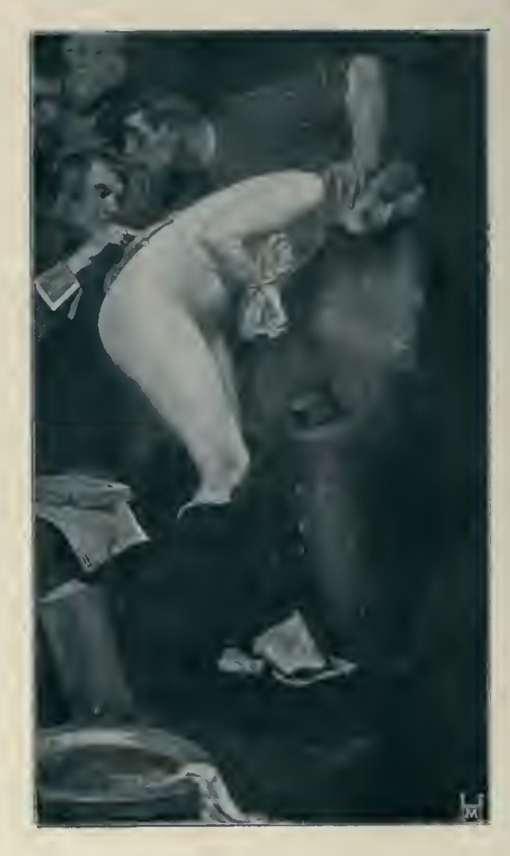
in Erfahrung gebracht, wie es in Lourdes aussieht! Und das ist zu wenig für den Aufwand von so viel Kunst und Mühe. Mit der gleichen Summe von Arbeit und künstlerischem Kapital hätte ein Mann, wie Garnelo, sechs Bilder malen können, die fesselten und erfreuten, erschütterten oder erheiterten, je nach Wunsch — und die auch für die Zukunft mehr als einen Curiositätenwerth besässen.

Frank Kirchbach's «Grablegung Christi» ist schräg gegenüber aufgehängt; die Hauptgruppe, namentlich der Körper des Heilands, ist mit meisterlicher Schärfe und Plastik, wenn auch nicht ohne Härten herausgearbeitet und superb gezeichnet. Auffallend gleichgültig und unkörperlich hat der Künstler die Hintergrundfiguren behandelt. Das Erfreulichste vielleicht, was die ganze Ausstellung der «Collegenschaft» aufzuweisen hat, ist Franz Pernat's Collection von Bildnissen, die, «zum Sprechen» lebendig, einfach und nobel gemalt, ähnlich und liebenswürdig aufgefasst, ein so bedeutendes Vorwärtsschreiten des Malers dokumentiren, wie man es bei einem Künstler in reiferen Jahren nur sehr selten zu sehen bekommt. Neune von Zehnen im Alter Franz Pernat's sind in einem Stadium der Ruhe oder gar des Rückschritts, er hat sich seit einigen wenigen Jahren zu einem erstklassigen Bildnissmaler hinaufgearbeitet, der seinen Frauenbildern ebensoviel sympathischen Liebreiz, als seinen männlichen Porträts kräftige, sichere Charakteristik zu geben versteht. Die Züge der anmuthigen Schauspielerin Ilona Sperr, der Künstler Hans Petersen und Wilhelm Rümann, der Gräfin R., der Frau von K. — diese Alle sind von ihm in der glücklichsten Weise festgehalten, eine angenehme und elegante Bildwirkung ist dabei immer gewahrt. Jedenfalls auch zunächst als Porträt zu betrachten, wenn auch das Ganze durch einen gewissen novellistischen Zug ein ganz besonderes Interesse gewinnt, ist Gussow's «Brautjungfer». Auch sonst finden wir in den Sälen der Münchener Künstler-Genossenschaft und ihrer näheren Freunde noch viele tüchtige, manche hervorragende Bildnisse. Besonders derer von



C. Gussow. Brautjungfer

der Hand Fülöp László's sei gedacht, eines Künstlers, der zur Zeit in Berlin zu den Erfolgreichsten — was weniger sagen will — und zu den Begabtesten — was schon mehr bedeutet — in seinem Fache zählt. Das beste von seinen drei Porträts ist unbestreitbar das des Prinzen A. Hohenlohe, flott, von aristokratischer Eleganz und frei von jeder Pose. Treffliche Porträts sind aber auch die der Freifrau von Stumm und S. K. H. des Grossherzogs von Weimar. Steinthal in Berlin hat die schöne Schauspielerin Jenny Gross gemalt; leider lenkt das in allzu schreiender Farbe mit ganz besonders starker Betonung dargestellte orangegelbe Sammtkleid die Blicke des Beschauers so sehr auf sich, dass dieser darüber beinahe den gut gearbeiteten Kopf übersieht; und einen grösseren «taktischen Fehler» kann ein Porträtist kaum begehen, als den, durch Nebensachen von der Hauptsache, dem Menschengesicht, abzuziehen. Man sehe der genialen Holländerin Therese Schwartze prächtiges Damenbildniss in schwarzem Kleide dagegen an; die Gemalte gehört gewiss zur vornehmen Welt, aber, so gut und elegant sie in ihrer Einfachheit gekleidet ist, wir erfahren ihre Vornehmheit zunächst aus ihren feingeschnittenen Zügen und nicht aus einer kostspieligen Toilette. Eines der schönsten Kinderporträts der Ausstellung, ein lesendes Mädchen, rührt gleichfalls von einer Dame, Frieda Winshausen in Berlin, her, und eine andere Malerin hat mit kräftiger Hand und bemerkenswerthem Naturstudium das Pleinairbildniss zweier Damen, Mutter und Tochter im Grünen, geschaffen. Von bestrickender Drolerie ist Paul Nauen's lebensgrosses Conterfei eines rothgekleideten, blonden Baby, das eben seine ersten Schritte versucht; von gleicher Hand ein Herrenbildniss von schöner Qualität der Malerei und jener gewissen Bestimmtheit der Charakterisirung, die uns zu der Ueberzeugung zwingt: «Das muss ähnlich sein!» Bemerkenswerth sind ferner die zwei Damenbildnisse von Wilhelm Räuber, der auch eine fein durchgeführte Raubritterszene in kleinerem Formate ausgestellt hat, der breit und kräftig hingesetzte, stark farbige Frauenkopf von Stefan Popescu, Karl Knabl's schlicht und wahr vorgetragenes Selbstbildniss, Schäfers «Bildhauer Dasio», die Arbeiten H. Helhoff's (Berlin), Karl Bauer's und Bärenfänger's. Franz Kozics gibt Proben davon, mit welchem Geschick und künstlerischem Geschmack er sich die fast verschollene Technik der Miniaturmalerei auf Elfenbein — eine Technik, die meist nur mehr zum Antikenfälschen betrieben wird — wieder angeeignet hat. Tini Rupprecht wirkt ganz ähnlich mit ihrer niedlichen «Holländerin» und einem hübschen Frauenkopf von seltsam pikantem, ein wenig dekadentem und müdem Ausdruck, der fast als Typus gelten kann für die Sphynx der Salons am Ende unseres Jahrhunderts, von der gleichen jungen Malerin stammt ein, coloristisch sehr reizvoller Mädchenkopf in grossem Hut. Ein lustiges Kinder-Masken-Bildniss, einen kleinen Pierrot, hat Alexander Fuks, eine flotte Karnevalsszene, die pikant ist, ohne dekadent zu sein, und in



Hermann Knopf. Hexenzeichen



Karl Küstner. Letzter Schnee

gesund sinnlichem Realismus eine stürmische Attake auf ein paar rothe Frauenlippen darstellt, hat Paul Hoeltz gemalt.

Das Bauernbild findet durch die bekannten Spezialisten dieses Faches reiche Vertretung, und nicht weniger als drei Maler haben dabei das Thema der Eifersucht variirt. Meister Defregger ist der eine. Er führt uns in ein ländliches Wirthshaus, wo ein hochgewachsener Bursche mit allen Zeichen der Wuth sein trutziges «Deandl» zur Rede stellt. Sie hat offenbar — wenigstens für seinen Geschmack — nebenan auf dem Tanzboden ein wenig zu stark geflirtet. Emma von Müller bringt gleichfalls eine Wirthshausszene: Ein Mädel, das mit seinem Burschen im Wirthshaus sitzt, blickt finster und verdrossen darein, während ihr Liebster der hübschen Kellnerin sein Glas bringt. Und wieder anders Emil Rau: auf seinem Bilde ist eine Gesellschaft in gemüthlicher Almhütte zugekehrt und ein «Herrischer», in Gebirgstracht freilich, macht der Sennerin den Hof, von ihrem Schatz, einem Holzknecht, finster betrachtet. Ein sonniges Stückchen alpinen Sonntagsfriedens gibt uns der Maler in seinem «Almenrausch und Edelweiss» und zeigt sich dabei als der liebenswürdige, wenn auch ein Bischen allzu optimistische Schilderer unserer «Bergler», als der er bekannt ist. Wie bei ihm, ist auch auf Johannes Prölss' Bildern hie und da des süssen Lachens gar viel, fehlt auch hier manchmal der Zug gesunder und ursprünglicher Herbheit, den ein Defregger z. B. auch seinen hübschesten Tyrolermädchen immer aufprägt. Mathias Schmidt gibt seinen Bauernbildern gern eine romantische und dramatische Nuance; heuer führt er uns ein junges Weib vor, dessen Kind ein riesiger Raubvogel eben in die Lüfte entführt hat. Wir sehen in schwindelnder Höhe den «Räuber der Lüfte» mit seiner Beute. Die Art, wie die beschwingte Bestie den Säugling entführt, ist leider nicht ganz ohne ungewollte Komik und erinnert ein wenig an den übermüthigen Humor, mit dem Rembrandt seine Entführung des Ganymed ausgestattet hat. Darum greift uns der Schmerz der ihres Lieblings beraubten Mutter auch nicht allzusehr an's Herz. Auch Hugo Kaufmann, Theodor Schmidt, Thomas Riss, Kotschenreiter, K. Grob, Th. Kleehaas und noch manche Andere zeichnen sich als Schilderer ländlichen Lebens — das sich bei all' diesen Malern meist im bayerischen Oberlande abspielt, aus.

Ein Bauernbild von wesentlich anderem Gepräge gibt Otto Seitz in seinen «Falschspielern» zum Besten, eine Wirthshausszene im Stil der alten Niederländer, mit Typen, wie sie ein Bauern-

brueghel, ein Teniers oder Ostade vorzuführen liebten. Viel Humor, viel feine Zeichenkunst und ein mit inniger Liebe betriebenes Studium der Alten stecken in diesem Bild.

Die alte Münchener Spezialität, das Costümbild, fehlt natürlich auch dieses Jahr nicht im Glaspalaste. Da verblüfft Franz Simm wieder mit seinen Empirefiguren das Publikum durch die unendlich subtile Detailarbeit seiner Malerei, der die Maschen eines Damenstrumpfes ebenso wichtig sind, wie die Gesichter seiner Hauptfiguren — die Titel seiner Bilder lauten « Malstunde » und « Unterbrochene Lektüre » —, Marie Simm hat ein allerliebstes dralles Weibchen aus gleicher Zeit « beim Tischdecken » conterfeit, Schivert Kriegsleute des 17. Jahrhunderts beim Vertheilen der Beute. Ein Costümstück mit intim beobachtetem Interieur ist Max Gaisser's « Beim Advokaten », dessen Figuren ebenfalls dem Jahrhundert Wallenstein's angehören. Leopold Schmutzler bringt eine seiner eleganten Tanzstundenszenen mit hübschen, warmblütigen Mädchengestalten — leider auch er mit einem Zuviel an Lächeln und Grazie, an schimmernden Stoffen und funkelnder Vergoldung. Sein « Jagdstillleben » — eine schöne nackte Nymphe mit todtem Hirsch — steht wohl künstlerisch noch höher, aber auch ihm wäre etwas mehr Kraft und weniger Süssigkeit zu wünschen. Wie gut der Maler schneidige, flotte Malweise mit Anmuth und Zierlichkeit zu verbinden weiss, wenn er will, hat er ja vor zwei Jahren in seinem lebensgrossen Maskenterzett, das damals einen der Haupterfolge der Glaspalastausstellung darstellte, bewiesen. Ein Stück seltsamer Historie bietet Hermann Knopf in seinem « Hexenzeichen ». Das Werk behandelt den Augenblick, da von den Folterknechten der Hexenrichter ein armes, entkleidetes Weib daraufhin geprüft wird, ob ein auf ihrem Rücken gefundenes Mal gegen einen Stich empfindlich sei; war's doch eine für die wahnwitzigen Richter der Inquisition als feststehend betrachtete Ansicht, dass die Unempfindlichkeit einer solchen gezeichneten Stelle ein Bündniss mit dem Bösen untrüglich bewiese. Mit eigenartiger Realistik, drastisch, ohne unkünstlerisch zu werden, hat Knopf diese Szene erfasst, und jedenfalls damit eines der gegenständlich am meisten bemerkten Bilder der Ausstellung geschaffen. Von starker Wirkung in ihrem reichen rothen Gewande ist F. M. Bredt's « Heilige Helena », wenn man sich auch die heilige Helena ein wenig anders vorstellen mag, lustig und



E. Harburger. Niederbayerische Bauern



Paul Meyer-Mainz. Ein neuer Paris

elegant gemacht des gleichen Malers «Susannchen», eine heitere Variante des tausendmal gemalten und jedesmal wieder anders erfassten Themas von der keuschen alttestamentarischen Frau im Bade und ihren ungeladenen Zuschauern. Fritz Martin's «Liebesorakel» gehört zu den jetzt so beliebten und zu den schlanken Chippendaelmöbeln so wohl passenden Empirebildern, hält sich aber in seiner Malerei glücklich frei von der in diesem Genre so viel angetroffenen Glätte und Geziertheit, trotzdem es da gewiss nicht an lächelnden Schönen fehlt.

Hier sei auch des etwas theatralischen Sensationsbildes von Viktorio Reggianini gedacht, das den Titel «Il se bât» führt. «Er schlägt sich» — und sie, die schöne Sünderin, um derenwillen vielleicht eben ein blühendes Menschenleben ausgelöscht wird, erwartet verzweifelnd zu Hause den Ausgang des Zweikampfes — in einem wunderschönen weissen Atlaskleide, das, auch wunderschön gemalt, den Schwerpunkt des ganzen Bildes darstellt. Das Bild mit seinen starken Accenten seinem übertriebenen Aufwand an Raum und Wirkungen ist echt italienisch, aber — trotz aller technischen Vorzüge nicht gerade im besten Sinn! Des gleichen Künstlers «Erinnerungen» — eine schöne Frau mit glänzenden Augen geniesst auf ihrem Lager beim Schein der Nachtlampe genossene Freuden im Geiste noch einmal — wird uns ebenfalls durch das Hineintragen eines unkünstlerischen, weil unreinen Elementes verleidet. Ein feiner empfindender Mensch kann diese Art von Malerei für Junggesellen eben nicht ganz ohne ein Gefühl der Beschämung betrachten. Ein tüchtiger Könner ist Reggianini aber ohne Zweifel!

In seinem besten Können zeigt sich Fritz Stahl mit seinem «Blumencorso in Paris». Dicht aneinander gedrängt rollen die Wagen durch's «Bois» mit ihrer duftenden Last von Garten- und

Menschenblumen. Die Letzteren gehören freilich zum guten Theile zu den «fleurs du mal», wenigstens die beiden Dämchen im vordersten Wagen mit ihren überchicen Toiletten, ihren geschminkten, müden und doch lüsternen Gesichtern sind echte Vertreterinnen der Pariser Halbwelt eleganteren Stiles. Superb gemacht sind die Lilien, mit welchen der Wagen der beiden schönen Sünderinnen geschmückt ist — im Blumenmalen hat ja Fritz Stahl immer ganz besondere Meisterschaft an den Tag gelegt, und er zeigt sie auch in seinem kleineren Bild «Rosenzeit», auf dem eine Dame — ebenfalls eine Vollblutpariserin — sich an dem Duft blühender Rosen ergötzt. Gut germanisch und von einer Anmuth, die warm an's Herz rührt, ist der Frauentypus, den uns Elise Göbeler in ihrer Geigerin vorführt, in duftig weicher und dabei sehr bestimmter Malweise, die Stimmung einer «Elegie», wie der Titel ihres Bildes lautet, auch in Ton und Farbe wohl errathend. Gesund und frisch in ihrer drallen Schönheit stellt die gleiche Malerin «eine Mutter» dar.

Eduard Niczky in seiner «Frühlingslust» und Hermann Koch in seinem «Pfänderspiel» bleiben ihrer alten Spezialität, schöne Mädchen zu malen, treu, und jeder von ihnen gibt deren einen ganzen Schwarm, von heiter grüner Frühlingslandschaft umlacht. Alfred Seifert hat sich in seinem «Morgenroth» die rosenfingrige Eos zum Gegenstand genommen, die in strahlender Anmuth auf sanft erglühenden Wölkchen emporschwebt. «Ein Traum» nennt Angelo de Courten sein Bild. Der Träumer ist ein Schäfer in grünem Haag, und was der Traum dem Schäfer bringt, das ist ein schlankes Königskind in goldschimmerndem Kleide, ein Krönlein auf dem edlen Haupt. Unweit davon hängt Curt Stövings «Tanzlied», ein grosses Panneau mit zahlreichen Frauengestalten, die in einem Haine Arkadiens sich bewegen. Die Hauptfigur der zitherspielenden Schönen ist von wenig glücklicher Bewegung und steht seltsam hart in der Landschaft; überhaupt besitzt dieses erste grosse Bild Stöving's, das wir hier sehen, nicht den Reiz jener kleineren Arbeiten, meist Porträts, die ihn seinerzeit als intim beobachtenden, fein empfindenden Künstler gar vortheilhaft einführten.

Josef Sauer widmet sein Triptychon «Anatomie» einem Thema, das nicht dankbar ist, da ein Grösserer, Gabriel Max, denselben Gedanken schon mit wahrhaft klassischer Meisterschaft behandelt hat. Schönes Talent verräth aber die Schilderung des düstern Anatomen an der weiblichen Leiche immerhin und mit Geist und Geschmack sind die Seitenflügel behandelt, melancholische Stimmungslandschaften aus der Dämmerstunde. Gleiches Schicksal widerfährt Alois Roth mit seiner stigmatisirten Kranken — «Trost» tauft der Maler das Bild. Auch dieses Motiv hat Gabriel Max bekanntlich zu einem seiner feinsten Werke verwerthet und es gehört zu einem Gebiete künstlerischer Vorwürfe, auf dem er alleiniger und unbestrittener Herr und Meister ist. Von viel günstigerer Seite zeigt der Maler Alois Roth seine «ruhende Frau»; in Wahrheit ist es eine mit rühmlicher Intimität und trefflichem Formenverständniss durchgearbeitete Aktstudie. Von «Ruhe» wird diese Frau, deren Kopf so tief herabhängt, wenig verspüren. Auch A. Detro zeigt in seinem weiblichen Halbakt, dass er den menschlichen Körper treulich studirt hat.

Markus Grönvold's ernste Kunst ist durch drei Proben in dieser Ausstellung repräsentirt, Bilder, deren seelischer Gehalt stark zu fesseln vermag, wenn sie auch in malerischer Beziehung ein wenig trocken erscheinen. Das Umfangreichste zeigt «Christus und seine Mutter», die hier einmal



Adam Kunz pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Stilleben





Ph. O. Schäfer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Kampf



logisch als alternde Matrone aufgefasst ist, im Gespräch, das Kleinste eine andere Mutter in orientalischem Gewande, die ihrem lächelnden Säugling spielend einen blühenden Zweig reicht. Auch dieser anmuthigen Schilderung liegt wohl eine Art von «Madonnenidee» zu Grunde, wie eben jedem tiefer empfundenen Kunstwerk, das Mutterglück oder Mutterschmerz zum Gegenstande hat. Auch eine Gruppe «spielende Jugend am Seeufer» hat Grönvold gemalt; die Mutter oder ältere Schwester ruht mit dem Ausdrucke melancholischen Träumens im Kahn, während die Anderen in der Abendkühle sich vergnügen. — Von Ernst Zimmermann ist ein «Josef mit dem Jesusknaben» zu sehen und ein weit kräftiger gemaltes Kürbisstillleben mit Figur. «Himmlisches Wiedersehen» nennt Josef Herterich ein wenig umfangreiches Bild von nicht gewöhnlichen malerischen Qualitäten, das eine Reihe seliger Gestalten mit ungeheuchelter Innigkeit und naiver Anmuth schildert. Schade, dass dieser Künstler uns so selten eine Arbeit von seiner Hand sehen lässt!



E. Keck. Drei Freunde

Ein Gruppenbildniss von R. Wimmer — Fraunhofer, der in seiner Werkstatt Freunden die Wunder des Prisma's vor Augen führt, — ist schon länger vortheilhaft bekannt. Im gleichen Raume mit diesem Bilde hängt Harry Jochmus' kolossales — viel zu kolossales — «Begräbniss am Niederrhein bei einer Ueberschwemmung». Hätte der Künstler die Sache auf einer Fläche dargestellt, die nur ein Viertel dieser Grösse hätte — vielleicht wäre ihm ein schöner Erfolg bescheert gewesen; viele tüchtig gemalte Einzelheiten weisen darauf hin. Aber dieser Riesenleinwand mit lebensgrossen Häusern und Kähnen und vielen lebensgrossen Menschen vermochte der Maler denn doch nicht ganz Herr zu werden; das Bild weist zu viele todte und leere Stellen auf. Einem ähnlichen Schicksal verfällt des Weimaraners Eugen Urban «Waggon IV. Klasse»; die vielen Figuren in diesem Waggon sind mit einer verblüffenden, allerdings oft an Brutalität grenzenden Naturwahrheit geschildert; er ist ein Künstler mit ungewöhnlich scharfen Augen und einem Können, das im Verhältniss steht dazu — in besserem Verhältniss als der Geschmack.

Im allerbuntesten Durcheinander, so international wie möglich sind im Westflügel des Glaspalastes die Säle der Künstlergenossenschaft ausgestattet. Es ist da des Guten wahrlich genug zu sehen, aber in einer Weise, die keinem der Aussteller zum Vortheil und einem gewissenhaften Berichterstatter zur Verzweiflung wird. Prächtige Arbeiten (namentlich unter den Landschaften) gehen dem Auge verloren, anspruchsvolle Mittelmässigkeiten drängen sich ihm auf. Die Jury war wenig wählerisch und so entstand ein Nebeneinander von Gut und Schlecht, das sehr verwirrt; die bisher übliche Trennung nach Nationalitäten vermisst man freilich auch schmerzlich. Sie ist überflüssig bei einer in ihren Zielen einheitlicheren Künstlergruppe, wie bei der «Secession»; hier ist sie geradezu nothwendig. In diesen Sälen fallen zunächst des Belgiers Leon Abry tüchtig gemalte Soldatenbilder in's Auge, die manchmal ein wenig nüchtern sein mögen, immer aber wahr sind; als das Beste davon mag «in Erwartung» gelten. Als malerische Leistung bedeutender und feiner sind noch die Kaffee trinkenden Soldaten von Johannes Heyberg in Rotterdam, ein Bild, das in einem der weltfernsten und dunkelsten Kabinette des Glaspalastes untergebracht ist, aber wohl zu den werthvollsten Arbeiten der ganzen Ausstellung zählt. Hier hängt auch des (durch mehrfache treffliche Werke hier vertretenen) Sorolla y Bastida «Im Laboratorium», gleichfalls an Arbeit eins der Juwele dieses Münchener Salon; nicht weit davon ein Ribot (†) «Fischverkäuferinnen», Cressini's «Et prope et procul», ein Bild, in dem die Figur vom Stillleben erdrückt wird, Lonza's «Prozession im Walde», ein naturtreues, ernstes Werk, die «Andromeda» von Benes Knüpfer, der sich nur hüten muss vor der Gefahr, zu süsslich zu werden, Friedrich Ferdinand Koch's «Feierabend», C. Wentorf's ergreifend gestimmte «Ruhe» am Krankenbette, J. Wilhjelms eigenthümlich trocken gemalte, aber mit seltener Innerlichkeit empfundene «Weinlese», Koester's «Schulausflug», Brasen's Virtuosenstück «In der Brutzeit» — eine Küstenlandschaft mit blendend wahr wiedergegebenem Sonnenuntergang, Hans Dahl's schöne Föhrenlandschaft im Abendschein und andere achtunggebietende Bilder dänischer Maler. Hier finden wir auch, hoch über einer Thür verloren, des jungen Müncheners Alexander Otrey «Damenbildniss», an dem nur ein etwas liebloser Realismus mit einem Zug in's Humoristische auszusetzen ist und Kandler's schlichtes Porträt eines bekannten bayerischen Abgeordneten.

In der liebenswürdigen Familienszene «vor dem Balle» — im Kreise der Lieben wird die letzte Hand an die Toilette der «grossen» ballfähigen Tochter gelegt, während die jüngeren Schwestern bewundernd und ahnungsvoll zusehen, glänzt Ritzberger (Wien) wieder durch seine bekannte Virtuosität in der Wiedergabe des Lampenlichts und im Malen schöner Mädchenköpfe. Auch O. v. Faber du Faur bestätigt in seinen verschiedenen Arbeiten nur seinen alten Ruf; das Reizvollste von dem, was er ausstellt, ist wohl der in ganz kleinen Verhältnissen gemalte «Uebergang über die Beresina», ein Bildchen, das ohne jede spitzpinselige Kleinmalerei ungezählte Figuren im engsten Rahmen zusammendrängt und eine packende Schilderung jener wilden Flucht über den nordischen Strom gibt. Tobler mit seinem feinabgetönten Interieurbild «der Sammler», Eberle mit seinen gemüthvollen Schilderungen des Lebens im ländlichen Jägerhause — auf denen der «Dackel» bekanntlich nie fehlt —, Linderum, Stelzner und Hutschenreuther mit ihren sauber ausgeführten und liebevoll beobachteten Klosterszenen, Kronberger mit seinen kleinen, auffällig plastischen und scharf gezeichneten

ländlichen Typen, Rieger mit seinem charmanten «Lesenden Mädchen» im Kostüm des 17. Jahrhunderts, Beyschlag mit seiner «Madonna» zeigen ebenfalls nur bekannte Vorzüge und Eigenthümlichkeiten in neuen Perlen.

Ueberaus kraftvoll ist Rocholl's «Kosakenritt», ein Werk, das in wilder Bewegung, mit der sich ein höchst schneidiger Vortrag und glühendes Kolorit zu einem prächtigen Ganzen eint, die Entführung eines Weibes durch kaukasische Reiter darstellt. Rocholl ist vielleicht der Temperamentvollste von all' den deutschen Malern, die Reiterstücke zum Gegenstande wählen, ein Künstler, der wohl längst in diesem Fache eines Weltrufes sich erfreute, wäre er nicht in friedlichen Zeiten geboren,



Elise Hedinger. Kupfer

wo die furchtbar malerischen Geschehnisse des männermordenden Kampfes nur vom Hörensagen oder durch das abgeschwächte Spiegelbild friedlicher Truppenübungen kennen zu lernen sind. Auf jeden Fall aber bleibt er der geborene Soldatenmaler!

Frau L. v. Flesch-Brunningen hat die «Frau Sorge» zum Gegenstand ihres wohlgelungenen Bildes gemacht: ein blasses Weib wärmt sich mit ihrem Kinde am Gluthschein des Kamins einer ärmlichen Hütte — und ihm nahe steht die schreckhafte Gestalt der Frau, vor deren tödtlichem Hauche Doktor Faustus erblindet ist. Noch schlichter und einfacher malt Raffaelo Taffuri den Schmerz — «Wehklagen» lautet der Titel seines Bildes, das uns nach Venedig führt. Auf steinernen Stufen kauert ein weinendes Weib, den Kopf in die Hände vergrabend. Hinter ihr öffnet sich die Perspektive

des schmalen Kanals, den der Ponte dei sospiri überspannt — eine Allegorie des Hintergrundes, die wohl in der ganzen gebildeten Welt verstanden wird. O. Piltz stellt ein «Schlüsselblumen» suchendes Kind aus, ein Bild von lieblicher, ansprechender Stimmung, das mit grossem Glück die Wirkung des schwachen, noch etwas wässerigen Frühjahrssonnenlichtes zur Darstellung bringt. Lüben, Carl Lützow, R. Gudden, Alice Boscowits, Landsinger, P. Schmauss, George v. Hösslin, Paul Schad, W. Schade, G. Rössler, H. Rasch, G. Goldberg, W. Gräbhein, Blume-Siebert und noch etliche Andere von den Getreuen der Genossenschaft, deren Aufzählung der knappe Raum nicht gestattet, verdienen durch Genrebilder und Porträts alle gleichfalls einen ehrenvollen Platz in der Chronik dieser Jahresausstellung. Aus der Zahl der mit ihnen ausstellenden Ausländer sei als einer der grössten P. A. Dagnan Bouveret hervorgehoben, dessen «Kunst vor der Natur», eine Muse vor der leeren Leinwand ihrer Staffelei wie eine Art künstlerischen Glaubensbekenntnisses, wie eine poesievolle Klage darüber wirkt, dass alles Menschenwerk vor den gewaltigen Räthseln der Natur Stückwerk bleibt, wie alles Menschenwissen. Wenigstens scheint der schmerzlich verzogene Mund und der umflorte Blick dieser Malerei darauf hinzudeuten. Eine «Eva» von Sofie della Valle di Casanova fällt vortheilhaft auf durch ihre neuartige Auffassung und ihr originelles Format.

Figürlich belebte Landschaften bieten uns Ferdinand Leeke, der begeisterte Schilderer alter Sagen und Märchengestalten, mit seinem dichterisch empfundenen «Nebelreigen», Emmy Lischke mit ihrer centaurenbevölkerten Sturmlandschaft und ihrem in Erinnerung an Böcklin geschaffenen «heiligen Hain», Wopfner und Karl Raupp in ihren Chiemseebildern dar. Hans Petersen, der in seinen übrigen Werken, namentlich in der grossen, vom Staate erworbenen Marine das Meer mit seinem Farben- und Wogenspiel als Hauptsache behandelt, schildert in einem Bilde eine «Sonntagsandacht auf hoher See» eine ergreifende Szene aus dem Seemannsleben lebendig und mit glücklichem Griff. Wenglein's «Isarlandschaft», Erich Kubierschky's feine Vorfrühlings- und Herbststimmungen, August Fink's «Herbstabend» und «Im Moose» zeigen die betreffenden Künstler nicht von neuer, wohl aber von ihrer besten Seite. Als hervorragende Landschaften aus diesen Sälen müssen vor Allen genannt werden: Des Ottenseners Karl Rahtjen sonnendurchstrahlter «Frühlingsmorgen im Buchenwald», C. Oesterley's «Heimkehrende Fischer» an romantisch zerklüftetem Ufer, Hans am Ende's «blühende Bäume» und seines Worpsweder Genossen Fritz Overbeck wuchtig gemalter «Eichenhof», Wilhelm Feldmann's poesiedurchdrungenes Dämmerungsbild «Wenn der Nebel steigt», Leo Schönrock's zu starker Wirkung gebrachte «Mondnacht». In gleicher Weise zu loben sind: Horadam's «Am Staffelsee», A. Asmussens «Märzschnee», ein Bild, das unendlich wahr und stimmungsecht wirkt, Philipp Röth's wohl beobachtete Landschaften aus der Umgebung Münchens, die schönen Arbeiten von Eugen Lemppenau, Kuithan, A. Steinbrecht, Egersdörfer, Stäbli, Eilers, Clarita Beyer, Enrique Serra's melancholische Sumpfansichten. Frau Olga Wiesinger-Florian hat einen «blühenden Garten» grösseren Formates geschickt, der sie in ihrem schönsten Können zeigt, männliche Kraft der Pinselführung und frauenhaft zarte Auffassung vereinigend. Von ihrem Landsmann Leopold Rothaug ist ein «Schloss am Meere» zu sehen, eine dekorative Land-



Chr. Baer. « Am Fischtrog »

schaft aus dem Reiche der Phantasie, die mit Geschmack und reicher Vorstellungskraft erfunden, aber ein wenig schwer und hart gemalt ist. Die bekannten Thier- und Jagdmaler sind vollzählig und tüchtig vertreten, so Anton Braith, Otto Gebler, Mali, Schmitzberger, an dessen verschiedenartigen Jagdstücken Laie und Waidmann gleiche Freude haben werden, A. Thiele, Frau Hermine Biedermann-Arendts und Andere.

Aus der Zahl der Stillleben seien nur Einige herausgegriffen, z. B. die verschiedenen Tafeln von Adam Kunz, die von Werken alter Meister kaum wegzukennen sind, die Arbeit H. G. Kricheldorf's, die sich mit Virtuosität in gleichen Bahnen bewegt, ferner die malerisch überaus flott und breit behandelten « Delikatessen » und « Herbstfrüchte » von Natalie Schultheiss » und die ihnen verwandten Darstellungen von Elise Hedinger, namentlich die mit hohem Geschick durchgeführte Zusammenstellung von Kupfergeschirr und Zwiebeln. Ganz besonderes Interesse finden und verdienen die Stillleben und Thierstücke von J. B. Hofner (Schrobenhausen), dessen grosser Landsmann Lenbach an den Bildern mitgearbeitet und ihnen wohl die vornehme, altmeisterliche Wirkung gegeben hat, durch die sie auffallen.

In besonderen Räumen hat die « Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst » ausgestellt und ihre Kollektion weist viel Schönes auf; das Schönste freilich, was wir dort sehen, ist kaum « christliche Kunst » in dem Sinne zu nennen, welcher der Gesellschaft als Zweck und Ende vorschwebt, es sind Bilder, die jeder Kunstfreund an die Wand hängen und geniessen kann, die aber die eigentliche Kirchenmalerei nicht berühren, so Wilhelm v. Diez' wunderbarer « St. Georg » — der Künstler führt uns übrigens auch noch eine höchst lebendige Szene aus napoleonischen Kriegen in seinem Bilde « Schlechtes Quartier » vor; so Leo Samberger's Canisius-Porträt, welches den Ausdruck asketischer Selbstentäusserung bis zur Umheimlichkeit wiedergibt; so Schiestl's und Pfannschmidt's Darstellungen, welche nicht blos den « Reiz der Tafel » alter Kirchenmaler vorzüglich nachahmen, sondern auch ihre liebenswürdige Innerlichkeit besitzen. Starke breite Pinselführung und dementsprechende dekorative Wirkung zeichnet Maria Schnür's « Heilige Barbara » in gelbem Brokatmantel aus; aber der gelbe Mantel ist fast die Hauptsache geworden, nicht die Heilige, während doch bei der religiösen Malerei mehr noch als bei irgend einer andern Sparte dieser Kunst die Forderung

nach Innerlichkeit in allererster Reihe steht. Lieblich und in allen technischen Werthen ein Werk von Rang ist die Barison'sche Madonna mit den Engeln; Gebhard Fugel hat einen «Christus vor dem hohen Rath» gebracht, der namentlich in der Beleuchtung ein vorzügliches Stück malerischer Arbeit darstellt. Anton Stockmann's hübsches, aber in seiner Idee allzu schwärmerisch sentimentales Bild «Vermählung» — eine Himmelsbraut, der das Jesuskind den Trauring reicht — gehört nicht in's Gebiet der kirchlichen Kunst; noch weniger gehört freilich des gleichen Malers «Kain» hieher. Josef Altheimer (Regensburg) folgt in seinen beiden Altarflügelbildern — vier Darstellungen aus dem Leben des Albertus Magnus — mit Geschmack und virtuoser Nachempfindung der Bahn der Gothiker. W. A. Rösler, Feldmann, Feuerstein, in seinen Cartons, vertreten die eigentliche religiöse Malerei würdig, aber auch ohne irgend eine erkennbare reformatorische Nüance. Das liegt nun einmal in der Natur dieses Kunstzweiges, in seiner starren Abhängigkeit von Traditionen und von Persönlichkeiten, welchen diese Traditionen wichtiger sind, als der Geist der Kunst. In kirchlichen Kreisen — und diese bestimmen ja hier für die Maler die Richtung! — gestattet man der Kunst wenig freie Bewegung. Sind doch für alle Heiligen des Kalenders Gewand und Attribute, Gesicht und Pose genau vorgeschrieben und in Büchern festgelegt! Und die Besteller von Altarbildern sehen wohl mehr auf ein ordnungsmässiges getreuliches Festhalten an solchen Vorschriften, als auf eigene Ideen des Malers und nehmen eine gewisse conventionelle Gottseligkeit des Gesichtsausdruckes für erbauliche Andacht. Für die Mehrzahl der Herren sind die trostlosen Produkte der bekannten Fabriken für kirchliche Kunst nicht blos der Bequemlichkeit und Billigkeit halber, sondern auch direkt aus Gründen des Geschmacks willkommener als Aeusserungen freien künstlerischen Geistes.

Ein dankbares Gebiet ist in der religiösen Kunst der Plastik zugewiesen, die mannigfaltigere und reichlichere Aufgaben hier findet und immer fand. Aus den Bildhauerarbeiten für Kirchenzwecke, die im Glaspalast zu sehen sind, seien nur ein paar hervorgehoben: Georg Busch's kostbarer Reliquienschrein und Altar für das Stift in Tepl, aus den edelsten Materialien mit tiefgehendem Verständniss für die Formensprache des romanischen Stils gebildet, ein «Martinus» und eine «Cäcilia» von Ignaz Taschner, ein «Martinus» und ein «Jakobus» von Jakob Bradl und Balthasar Schmit's Modelle zu einem Marienaltar für die Schwabinger Kirche und einem sehr schönen Crucifix für die Bennokirche in München. — —

Die Berliner Künstler haben in drei verschiedenen Abtheilungen ausgestellt: ein Theil ging mit der Münchener Collegenschaft, eine kleine «Gruppe B» hat ihr Extra-Cabinet im Mittelbau und der Verein Berliner Künstler nimmt zwei geräumige Säle im Westtrakt ein. Im Raume der «Gruppe B» finden wir respektable, gute Arbeiten, keine aufregende Persönlichkeit, aber auch keine gleichgültige Marktwaare. Ein hübsches Bildniss einer sitzenden Dame im grünen Kleide rührt von K. Ziegler her; weniger glücklich, weil die Pose der beiden Figuren zu gewollt und gesucht erscheint, wirkt das Doppelbildniss zweier Damen im Garten. Auf eine merkwürdig feste Hand weist Hans Looschen's schnittiges Profilbildniss einer alten Frau hin, ein Bild, das zeigt, wie wenig es der Künstler nöthig hätte, den Spuren eines Andern, nämlich Luwig v. Hofmann's, zu folgen, wie er es in seinen Pastellen «ruhende Hirtin» und «Sommer» thut — übrigens auch Franz Lippisch in dem sonst sehr ansprechenden

Bildchen «die Horen». Ein Bildniss zweier junger Mädchen in Schwarz, das die Gesichter lebendig behandelt, in uns aber begründete Zweifel aufkommen lässt, ob die beiden Damen nach den Regeln der Statik und Perspektive hinreichend «fest» sitzen, ein farbenfrisch und pikant gegebenes Narcissenstillleben von Curt Herrmann, bemerkenswerthe Landschaften von Otto Engel, Carl Langhammer — ein sehr interessanter «Wolkenbruch» — Philipp Frank, Oskar Frenzel, Normann, Max Uth — das sind die hervorstechendsten Arbeiten aus der «Gruppe B». Vielleicht etwas zu wenig für ein geschlossenes Auftreten der Gruppe mit eigener Jury.

In den Sälen des «V. B. K.» finden wir in der Hauptsache bekannte Namen und bekannte Physiognomien. Das Porträtfach ist ziemlich am besten vertreten durch das wundervolle Conterfei eines alten Herrn von Paul Souchay, Max Koner's sicher und ehrlich gemalte Portraits — darunter diese Mal auch zwei hübsche Frauenköpfe —, das Bildniss eines Herrn im Harnisch eines deutschen Ritters von Fritz Greve, ein Kinderbildniss von C. Kiesel u. A.

Paul Hoeltz. Im Carneval

Anton von Werner's «Kaiser Wilhelm der Grosse auf dem Sterbelager» ist bekannt. Wir haben da ein Bild vor uns, das in jeder Einzelheit mit ener Correctheit gemalt und gezeichnet, mit jener fast aktenmässigen Treue festgehalten ist, die Werner's hervorstechende Eigenschaften sind. Aber die Composition ist doch wohl zu gemacht, zu absichtlich, um zu ergreifen — und dies Bildniss sollte uns Deutsche eigentlich in tiefster Seele packen. Aber die Mittel, mit denen Werner wirkt, sind zu äusserlich, und das Ganze ist nüchtern, und vielleicht war auch die Idee, die letzten Augenblicke des zusammenbrechenden Greises mit mehr historischer Wahrheit als pietätvoller Liebe darzustellen, nicht gut. Der Mann, der mit der Uhr in der Hand auf den Moment der Auflösung harrt, hat Etwas an sich, was das Gefühl in uns beleidigt, und wenn er zehnmal historisch dargestellt ist, und wenn es zehnmal historisch berechtigt war, dass er die Sekunde feststellte, in der die Seele Wilhelms I. ihre Hülle verliess.

Von fast geheimnissvollem Reiz ist Sophie Koner's «Ein Sonnenstrahl»; diese vor Licht verklärte Kindergestalt — nebenbei ganz ausgezeichnet gemalt — sagt dem Herzen mehr, als das grösste Historienbild. Ernst Hausmann's Triptychon «Ostermorgen» ist, was Beleuchtung und Compostion angeht, nicht uninteressant, aber seltsam eckig in seinen Formen und vielfach nicht zureichend in der Zeichnung. Dammeier's «Feierabend» hält die Mitte zwischen einem liebenswürdigen Familienidyll und einer «Heiligen Familie» mit Mutter, Bambino und dem Zimmermann. Ernst Henseler's «Rückkehr

von der Heuernte» ist schön und wohl gekonnt, wenn auch ein wenig glatt für ein Stück ländlicher Arbeitsmalerei. Sichel's »Melancholie», Carl Becker's «Bravo», Kuhnert's «Löwen» sind Bilder, welche die bekannten Eigenarten ihrer Autoren würdig vertreten. Von den Berliner Landschaftern seien die Marinemaler Hans Bohrdt, dann Felix Possart, Hoenow, Hermann Schnee, Hermann Hendrick, Paul Flickel, Julius Wentscher genannt. Paul Meyerheim brachte ein grosses Vogelbild «Der rothe Araras und seine Gäste», das nicht so ganz jene Pikanterie der Technik besitzt, wie seine kleineren Bilder, und fünfzehn Studien aus dem Orient, voll Leben und Wärme, echte, Meyerheims im besten Sinne.

Zwei Künstler haben in ihren Bildern Gerichtssaalscenen dargestellt, der Berliner Adolf Schlabitz einen «Hochverrathsprocess» und der Düsseldorfer Ferdinand Brütt eine Scene «nach bangen Stunden». Vor beiden Bildern bleibt den Beschauern recht viel zu rathen, ganz besonders aber vor dem Bilde Brütt's, das als Malerei einen sehr vornehmen Rang einnimmt und auch als Menschenschilderung weit über dem Andern steht. Wer aber erfahren will, ab sich's um Verurtheilung oder Freispruch handelt, der muss seiner eigenen Phantasie vertrauen; und ich meine, das ist bei den meisten solchen Gerichtssaalbildern so, wenn der Maler nicht durch ein theatralisch aufgestelltes, naturunwahres Tableau uns jeden Zweifels enthebt. Die Düsseldorfer Freie Vereinigung hat auch im Uebrigen eine Ausstellung von sehr beträchtlichem Durchschnittswerthe; aber frischer und reicher an neuartigen Erscheinungen ist sie wohl sonst erschienen. Zum Besten, was sie bringt, gehören ein kleines Selbstbildniss von Alfred Sohn Rethel, sowie etliche andere Porträts, z. B. die derbkräftig gemalten Bilder Professor Wallots und des Geigers Sauret von Walter Petersen, ein zart getöntes Frauenbild von Robert Boeninger, sowie des Gleichen kreisrunde Gruppe von Mutter und Kind, die Bildnissarbeiten von Th. Funk, Fr. Vezin u. s. w. In der herben Realistik die Ludwig Keller seinen sonst recht talentvoll gemachten Bildnissen gibt, liegt beinahe ein Schein von Uebermuth und Spottlust; er fasst seine Originale nicht gerade von deren vortheilhaftester Seite auf.

Ein Menschendarsteller von ganz eigenem Humor, ein kleinmalender und scharfsehender Humorist, der in gewissem Sinne an Wilhelm Rabe's Erzählungsweise lebhaft erinnert, ist Peter Philippi. Wie wahr sind der auf seiner Bude «büffelnde» Student, seine klatschenden alten Weiber «an der Hausthür» und seine drei köstlichen Philister, die bei einem Glase Bier ihre Winkelweisheit austauschen, echt bis in jede Einzelnheit der spiessbürgerlichen Kleidung, echt in jedem Zuge ihrer Gesichter. Philippi malt mit ungewöhnlicher liebevoller Vertiefung, nicht besonders modern, aber ganz besonders geschickt! Modern durch und durch, aber nicht nur in der Palette, sondern in seiner ganzen Natur- und Weltanschauung ist Otto Heichert, der Maler des Bildes «Im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brod essen». Dies Werk ergreift! Ein pflügendes Paar; das Weib ist wie ein Zugthier in den Pflug gespannt, den der Mann durch die magere, dürftige Scholle führt! Man wird selten ein Arbeitsbild sehen, das die Saite heiligen Mitleids so voll erklingen lässt, wie dieses! Von den Landschaften fallen besonders in's Auge: Liesegang's «Allee im Herbst», die in Stimmung und Sujet, aber auch in der Güte der Malerei an Frans Courtens' «Goldregen» erinnert, Carl Becker's «stürmisches Meer», über dem ein vom Wind verschlagener Ballon schwebt, Herger's



Karl Böhme pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Brandung an der Riviera di Levante





G. Schuster-Woldan pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Largo



harmonisch gestimmte «Dorflandschaft», Ludwig Neuhoff's «Rivierabild» mit dem prächtig gelungenen Wasser, Fritz v. Wille's «Eiffelnest», Nikutowsky's «Dorf im Elsass», Wansleben's «Feierabend».

Auch die «Karlsruher Kunstgenossenschaft» hat ihren eigenen Saal und dieser ist der besten einer im Glaspalaste. Viktor Weishaupt's grosse Thierbilder beherrschen vor Allem den Raum. Der Künstler hat mächtige Schritte nach vorwärts gethan seit seiner Uebersiedelung nach der badischen Hauptstadt und steht nun wohl ebenbürtig neben seinem Rivalen H. Zügel. Mag ihm der Letztere in der rein coloristischen Seite des Malens überlegen sein, als Schilderer der Thierwelt und als grosszügiger Landschafter findet Weishaupt in Deutschland wohl keinen Ueberlegenen. Ob man seinen «pflügenden Ochsen» oder seiner «Viehherde auf der Weide» den Vorzug geben soll, ist schwer zu sagen, beide Bilder verdienen den viel missbrauchten Titel eines Meisterwerks. Paul Segisser's «der Tod macht Alle gleich» ist ein Feldzugsbild von ergreifendem Eindruck: ein sterbender Franzose, dem ein deutscher Soldat und ein Feldgeistlicher in seiner letzten Stunde betreuen. Der Arme stirbt auf kargem Stroh in einer Scheune. Von Herm. Göhler ist unter Anderm ein auffallend dezent und edel gehaltener weiblicher Akt da, von Caspar Ritter mehrere Porträts, darunter ein reizendes Frauenbildniss, Hermann Junker gibt flott und wuchtig hingesetzte lebensgrosse Pferdeköpfe. Eine ganze Anzahl von Porträts, von denen jedenfalls das lebensgrosse Conterfei Ferdinand Keller's mit seinen Hunden das bemerkenswertheste ist, stellt Otto Propheter aus, sichere und kraftvolle Malereien, die durchaus den Eindruck grosser Lebenstreue machen. Von Ferdinand Keller selbst rührt ein markiger Moltkekopf und ein grosses, stark dekoratives Bild «aus Arkadien» her, von Manuel Wielandt eine «Insel der Kalypso», eine poetische Küstenlandschaft, über deren sanft gekräuselten Wassern ganz wunderbarer Glanz liegt. Starke Persönlichkeit spricht aus Wilhelm Nagel's kühn und sicher gemalten Landschaften, von denen namentlich «erster Schnee» und «Sommertag am Rheindamm» hervorgehoben seien. Das letztere Werk mit seinem satten, saftigen Grün und



Alois Stehle. «Lotte»

seiner sonnigen Wirkung wird ein wenig gestört durch den fast komisch erscheinenden Schatten des Malers, der im Bilde sichtbar wird. Von Hellwag sind vortreffliche italienische Landschaften zu sehen.

Noch wäre des Guten und Schönen aus dieser Ausstellung viel zu berichten, dessen Erwähnung an dieser Stelle aber der knapp bemessene Raum leider nicht erlaubt. So enthält der Saal für Aquarelle und Pastelle manches anziehende Werk, die «Associazione degli Aquarellisti Romani» zeigt in vielen Proben ihre bekannte technische Virtuosität, wenn sie auch neben reinen Kunstwerken viel «Waare» zur Schau stellt; der Saal für Handzeichnungen und Werke aller graphischen Techniken — darunter dieses Mal wundervolle farbige Lithographien und Radirungen, namentlich von Franzosen — ist besser beschickt wie je und gäbe allein dem Berichterstatter Stoff für ein Heft dieser Zeitschrift. Viel Vorzügliches bietet die Ausstellung der Bildhauer, und in den zahlreichen, dem modernen Kunsthandwerk gewidmeten Kabineten finden sich Juwele moderner Arbeit und modernen Geschmacks. Daneben freilich auch Verirrungen bis zu monströser Geschmacklosigkeit; es hat eben so Mancher hier, im Bestreben originell zu sein, vollkommen die Direktion verloren. Einzelne Räume sind ganz raffinirt in Stimmung gesetzt, einzelne, wie ein direkt humoristisch wirkender «altegyptischer Raum», der sich ansieht wie eine Dekoration zur «Zauberflöte» oder «Aïda», und ein unmögliches Billiardzimmer geben sehr deutlich die Richtung an, nach der sich der moderne Dekorationsstil nicht entwickeln darf. Einen vollen Triumph aber feiert hier nach allen Richtungen die deutsche und speziell die Münchener Arbeit, die manuelle Geschicklichkeit der Handwerksmeister. In keiner Epoche der deutschen Kultur haben diese technisch Besseres geleistet!

* * *

BILDER AUS DER MÜNCHENER „SECESSION"

VON

FRED WALTER

Vor etlichen Jahren hätte man noch «aus der Secession» schlechtweg sagen können und wäre verstanden worden. In letzter Zeit haben sich aber in Wien und in Berlin und Düsseldorf ebenfalls Gruppen von den alten Künstlervereinigungen abgelöst, um unabhängig ihren künstlerischen Zielen nachzugehen. Die Münchener «Secession» ist nicht mehr die «Secession an sich». Aber sie ist in künstlerischem Sinne noch, was sie war, und ihre Ausstellungen haben sich ihren alten Ruf, kein Werk aus den unteren Schichten der Mittelmässigkeit oder gar aus noch grösseren Tiefen der künstlerischen Produktion zu enthalten, bewahrt, sie geben noch immer ein schönes Bild der Bewegung in der modernen Kunst, in ihnen bedeutet das Wie? immer noch mehr, als das Was? Für das Publikum vielleicht zu sehr. Denn wir finden in der «Secession» ziemlich Vieles, das seinen Werth nur einem esoterischen Kreise von Malern und Kennern enthüllt nach der Parole «l'art pour l'art», viel Landschaft, viel Studienhaftes, und nicht allzu Vieles, was durch seine Bildwirkung dem Durchschnitts-

Kunstfreunde schon von Weitem ein «Halt!» zuriefe. Aber doch lässt sich schon in deutlichen Spuren eine allmählige Rückkehr zum Begriffe des «Bildes» verfolgen, ja gerade Einige von den Besten zeigen recht deutlich, dass der Künstler Werke schaffen kann, die seinen gestrengen Kollegen gerecht werden und doch die Menge entzücken. Gezweifelt hat an dieser Möglichkeit freilich nie ein Vernünftiger, der die Werke der Alten je mit einigem Gewinn betrachtet hat. Aber die Möglichkeit hatte eine Zeit lang nicht mehr als erstrebenswerth gegolten — nun gilt sie's wieder!



Giuseppe Renda. Clara

Eins der merkwürdigsten und eindringlichsten von diesen Bildern in der «Secession» ist Arnold Böcklin's «Krieg» — 1896 gemalt. Der Meister, dem es gegeben ist, stärker zu unserer Seele zu sprechen, als irgend ein Lebender, vielleicht stärker als irgend ein Maler dieses Jahrhunderts, lässt in diesem Werke vier apokalyptische Reiter an uns vorbeistürmen durch die Rauchwolken einer brennenden Stadt, vier Reiter, die sich freilich «wegen Mangel an Platz» mit drei Pferden begnügen müssen; es ist nicht einmal klar zu erkennen, welche von den zwei rückwärtigen Gestalten ohne Gaul reiten muss — gewiss eine starke Kühnheit des Malers! Und doch, wie wenig thut das dem Ganzen Eintrag, der erschütternden Wirkung der unheimlichen Genossen, die Tod und Pestilenz, Grausamkeit und Verheerung über die Lande bringen! Und was liegt Alles in diesen gespenstischen, schauerlichen Mähren — eine ganz besondere Gabe des grossen Farbenzauberers, Thiere sprechen zu lassen! Und was für reife, herrliche Kunst liegt in dieser italienischen Landschaft, die links noch heiter in Sonnenhelle daliegt, während von der rechten Seite die Schatten der Vernichtung heranrücken! Auch Böcklin's «Armuth und Sorge» ist ausgestellt; die Gestalt der Sorge ist fast missglückt zu nennen, und wirkt wohl zu steif und naiv — aber die Gestalt dieser demüthigen, schamvollen, rührenden Armuth!



H. Meddig. Seifenblaser

Eine Arbeit, die reine, ungestörte Freude macht, ist Ludwig Herterich's

«Ulrich von Hutten» — oder «Jacta est alea», wie er auf den Rahmen seines Bildes geschrieben. Die Gestalt des gewappneten Helden steht aufrecht neben einem holzgeschnitzten Cruzifix, einem Heilandsbild in starren, kantigen Formen, er steht da wie der Vertreter lebendigen Glaubens neben der todten Form, ein Vertreter der Renaissance neben der Gothik. «Ich hab's gewagt!» — ruft dieser Hutten, aber nicht mit dem Stolze des Empörers, sondern mit jener schlichten Mannhaftigkeit, die bereit ist, zu dulden und zu sterben für ihren Glauben. Herterich hat aber auch als Maler noch nichts Besseres geleistet, als diesen Hutten, ja ein gut Theil der starken seelischen Wirkung des Bildes geht auf dessen malerische Schönheit zurück, auf die seltsamen spielenden Farbenreflexe des Harnisches, die meisterliche Wiedergabe der alten Schnitzerei, die mit ihren bleichen, kühlen Tönen in wunderbarem Kontrast steht zu dem funkelnden Leben der Hauptfigur!

«Und sie gingen in das Haus und fanden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter!» meldet uns langathmig der Katalog von dem Bilde Fritz v. Uhde's, das schlicht und innig die Geschichte von den «heiligen drei Königen» erzählt. — Seine «Specialität» der Modernisirung biblischer Stoffe ist hier nicht mehr so störend betont; wir sehen sein Bild mit den vertrauten Gestalten mit dem Gefühl, mit dem wir ein liebgewordenes Ammenlied wieder hören würden. Vergleiche sind freilich vom Uebel — aber hier liegt wirklich einer allzunahe: man sehe Maurice Greiffenhagen's «Verkündigung» neben dem Bilde Uhde's an! Der Londoner hat seinen Stoff gewiss hochoriginell gestaltet und sein Bild wundervoll gemalt — aber wo ist die Andacht? In der präraphaelitischen Pose dieser knieenden Miss wahrhaftig ebensowenig als im Ausdrucke des so vorzüglich in die Ecke hinein komponirten Engels. Ein Meisterwerk an Mache — an Innigkeit aber steht es weltweit hinter dem Werke des deutschen Malers. Auch Paul Höcker's anspruchsvoll-grosses «Ave Maria» kann sich nicht daneben sehen lassen, es ist doch allzu kalt und akademisch gerathen und lässt die Freunde von Höcker's Kunst wehmüthig der Zeit gedenken, da dieser noch seine charmanten holländischen Idyllen malte mit den mattschimmernden Fliesen an der Kaminwand und dem funkelnden Metallkessel über dem Feuer. Seltsam, dass ein Maler, der als Lehrer eine Schaar trefflicher Schüler zu künstlerischer Kraft und Freiheit heranzog, der als solcher Verdienst hatte, wie kaum ein Zweiter neben ihm, dass dieser selbst so kühl und glatt, ja in manchen Theilen so unmalerisch werden konnte, wie Paul Höcker hier!

Es ist was Eigenes um die Luft, die durch eine königliche Kunstakademie streicht! Der Franz Stuck, der einst mit fast tollkühnem, selbstsicherem Wagemuth seine lustigen Faune und Satyre, seine hoheitsvollen Cherubim und kraftvollen Centauren zum Entsetzen der Philister ausstellte, jener Franz Stuck hätte vielleicht den «Sisyphos» nicht gemalt, den Professor Franz Stuck uns heuer sehen lässt. Ein Stuck ist's freilich immer, Wucht und Eigenart fehlen nicht! Aber die Eigenart ist nicht mehr ganz so naiv und selbstverständlich wie einst, die Kraftentfaltung ist zu demonstrativ — es geht da dem Maler, wie es seinem «Sisyphos» geht: Muskeln hat er wohl und zeigt sie auch — aber er braucht sie nicht. Wäre der Felsblock, den er hinanwälzt, nicht blos gemalt, sondern aus reellem Stein, er würde den Muskelmann herabrollend niederwerfen wie einen Halm! Auch im Strich war Stuck früher stärker, einfacher und gesünder; er liebt jetzt ein eigenthümliches Sfumato, ein Verwischen und Verblasen der Form, das nicht seiner natürlichen Art entspricht! — —

Zu den Jungen, die gewaltig heranrücken, gehört Angelo Jank, dessen Bild «Eiserne Wehr» in seiner trutzigen Kraft, in seiner kühnen, breiten Malerei im günstigsten Sinne auffällt unter den guten Arbeiten dieser Ausstellung. Er schildert uns eine Reihe geharnischter Reiter, wohl im Gebete vor der Schlacht. Der senkrecht aufstarrende Lanzenwald gemahnt ein wenig an Velasquez «Uebergabe von Breda». Und auch die Malerei, die so markig und sicher und ein wenig — aber um kein Haar zu sehr — altmeisterlich im Ton ist, gemahnt unverkennbar an den grossen Alten, aber so, dass man diese Erinnerung freudig empfindet. Es steckt ein ganzer Kerl hinter diesem Bilde — man verzeihe das derbe Wort Die grosse Dächerlandschaft «ein altes Nest» verräth die gleiche, starke Faust, aber das riesige Format war ein Irrthum des Geschmackes. Jank hat uns oft schon im Rahmen einer kleinen Studie mehr gesagt. Reizend und herzerfrischend der «Ringel-Reihen» kleiner holländischer Mädchen; voll schalkhaften Humors und freien Stilgefühls die «biedermeierische» Hetzjagd.



Ignaz Weirich. «Der tote Abel»

Viel umstritten wird Otto Hierl-Deronco's «Liebesgarten», ein Titel, der, sehr zum Nachtheil des Malers, ebenfalls klassische Erinnerungen weckt wie Jank's «Eiserne Wehr». Das Bild Hierl's ist ebenso dekadent, als jenes «standart work» des Peter Paul Rubens gesund und vollsaftig ist; die Liebe, die in diesem modernen Liebesgarten blüht, hat schwülen Duft und gerade das, was an Hierl's Bild am besten gelungen ist, das ist der perverse Ausdruck mancher Gesichter, überhaupt, wenn man so sagen darf, alles Unnatürliche; dazu gehören auch die frech aus einem gänzlich unmotivirten Dunkel herausknallenden, brennenden Farben. Von den Formen sei besser geschwiegen; hier hat das Können Hierl's recht enggestreckte Grenzen und er scheint das Studium der Natur zu den entbehrlichen Nebenbeschäftigungen des modernen Malers zu zählen. Ein Irrthum, wie sein Bild beweist, und das manches Andern. So zeigt z. B. Hans Anetsberger's «Sage», wie schön sich Formenstrenge mit modernem Geiste paart; ein intimes, vornehmes Werk, grunddeutsch wie die ganze Art dieses talentvollen jungen Malers, und,

wie angedeutet, durch und durch modern empfunden, trotz leicht archaisirender Ausdrucksweise. Das Gleiche kann man übrigens über Ludwig von Zumbusch's «Susanna» und «Der Bader» sagen. Zumbusch gefällt sich ganz besonders — und mit vielem Glück! — darin, wiederzusagen, was alte Niederländer gesagt haben, und oft sogar in derselben Sprache — und doch ein Anderer zu sein! Wie wenn er eben nicht nach ihnen, sondern mit ihnen malte! Und geistvoll verbindet er den herben Realismus der Landsleute Ostade's mit deutscher Poesie, wie etwa unser liebes Volksmärchen dies thut!

Wie weit ist davon wieder des Grafen Leopold von Kalkreuth Realismus weg! Und wie echt sie und wie ehrlich! «Fahrt in's Leben» nennt er sein Bild, welches in seiner Schilderung, auf den ersten Blick nüchtern erscheint, aber tiefe Weisheit birgt und uns menschlich ergreift: eine alte Frau, von des Alters Bürde fast zum rechten Winkel zusammengebogen, zieht in dürftigem Wägelchen das schlummernde Enkelkind hinter sich her — der Anfang und das Ende, Vergangenheit und Zukunft, Keimen und Welken — dazwischen liegt das blühende, thätige Leben! Weniger metaphysische Erwägungen wecken Max Liebermann's «Badende Jungen» — ein kühles Abbild der Wirklichkeit, auch in der Farbe nicht sympatisch. In Liebermann's trockener, spröder Art athmet auch nicht ein Hauch von Romantik; man möchte sagen, dass was Verneinendes in seiner Malerei steckt, etwas Aggressives gegen die, welche da meinen, aus der Natur spreche immer und immer Poesi, wo man sie auch aufsuche. Er zeigt uns einen Naturausschnitt, mit überzeugender Wahrheit wiedergegeben, und sagt uns: «Da sucht einmal! Wo ist da Poesie!» Nicht die Ahnung! Sein Vorbild Israels widerlegt ihn. Wie rühren uns dessen Schilderungen aus dem Bannkreise des Alltäglichen, wie verklärt eine geheimnissvolle Macht dessen Elendsbilder und Armeleutslandschaften, diese grabenden und hackenden, lasttragenden und kinderwiegenden Nothmenschen in ihrer dürftigen Dünenheimath und ihren dämmerigen Hütten! — Herz! heisst des Räthsels Lösung, Mitleid! heisst die geheimnissvolle Macht!

Zwei Juwele — vielleicht die zwei Juwele der Ausstellung sind Anders Zorn's Bildnisse von Liebermann und dessen Gattin, Meisterstücke moderner Bildnissmalerei, einfach, natürlich, frei von jeder Manier und doch so virtuos gemalt, das männliche Bildniss mit prächtig scharfer Charakterisirung des geistvollen Kopfes, das der Frau in blühender Frische. Da ist kein Strich zuviel, keine Pose, kein Mätzchen! Die beiden Bilder sind kostbare Dokumente dessen, was die Malerei in ihrer höchsten technischen Vollendung am Ende des neunzehnten Jahrhunderts will und kann!

Auch sonst weist das Portätfach mannigfaltige und sehr erfreuliche Vertretung auf in der Secession. Man sehe nur des Russen Valentin Seroff köstliches Frauenbildniss oder des Schotten Alexander Roche liebliches Schäferinnenporträt «Chloe» an, dem Lawrence und Reynolds Gevatter gestanden haben! Oder Sauter's «Uhde», oder Fritz Burger's wahr und tüchtig gearbeitete Künstlerbildnisse! Oder J. E. Blanche's unendlich keusch und zart behandeltes Bild einer lesenden jungen Dame, oder dessen in seiner erstaunlichen Einfachheit so interessantes Conterfei des früh verstorbenen jungen Meisters dekadenter Stilistik, des Zeichners Aubrey Beardsley! Oder des genialen Freiherrn Hugo v. Habermann pikante und bizarre Frauenporträts, deren geistreiche Extravaganz ja Manchen verblüffen mag, deren wundervolle Malerei aber Jeden entzücken muss! Oder Leo Samberger's Kohleköpfe und sein Selbstbildniss, oder sein «Bildniss meines Vaters»; welche

koloristische Pracht bei dieser verhältnissmässig knappen Farbenskala von Braun, Schwarz, Weiss und wenigen rothen Tönen! Oder Rudolf Nissl's frische blonde Näherin, Albert Keller's elegante Dame in den Seidenkissen ihres Sopha's, Eugen Spiro's schönen Mädchenkopf, Newen du Mont's nur etwas zu zuckeriges Kinderbildniss, Kirschner's Porträt des Prinzregenten von Bayern, Herkomer's meisterliches Abbild der kuriosen Züge des Generals Booth von der Heilsarmee — so viele Namen, so viele Individualitäten! Die Wiederbelebung der Bildnissmalerei, ihre Eroberung für das Gebiet rein künstlerischen Strebens ist vielleicht die schönste Errungenschaft aus den jüngsten Revolutionsjahren der Kunst, weil eben das Menschengesicht in seiner unendlichen Mannigfaltigkeit die Blüthe der Kunst des Schöpfers darstellt. Wer heute Figuren malt, malt auch Bildnisse — es gab eine Zeit, wo man dies für eine Art von untergeordneter Arbeit ansah, die gleich nach dem Photographiren kam! Und darum waren's auch keine Menschen, die sie auf ihren Historien- und Genrebildern hatten, sondern Puppen!



D. Barcaglia. «Der Athlet»

Eigentlich darf man wohl auch noch des Dänen Peter Severin Kroyer «Rast auf der Jagd» zu diesem Zweige der Malerei rechnen; es ist ein «Gruppenbildniss», wie es die Dänen überhaupt lieben und Meister Kroyer ganz besonders — man erinnere sich seiner berühmten «Comitésitzung». Mit unvergleichlicher Meisterschaft ist die auf dem Abhang eines sanft ansteigenden Hügels hingelagerte Jägergesellschaft geschildert, die über die Ebene hinausblickt. Alles ist ganz in Licht getaucht, aber nirgend wird ein absichtlicher Effekt, eine allzustarke Betonung auffällig.

Auch die anderen Getreuen der Secession im Auslande haben sich mit zum Theil hervorragenden Werken eingestellt — vor Allen die Schotten. Cameron's «Brücke», ein einfaches Landschaftsbild mit Figuren, ist ein Werk von ganz räthselhaftem Zauber, das in seiner Tiefe an Böcklin gemahnt. Dass der bayerische Staat das Werk für seine Sammlungen erwarb, ist freudig zu begrüssen. Nicht minder reizvoll sind Thomas Browns «Austern fischende Kinder», ebenfalls ein Bild, dessen seelischer Gehalt weit über seine Gegenständlichkeit hinausgeht. Hornel, James Whitelaw

und Mac Lure Hamilton, Macgregor, Murray, Stuart Park, Pirie, Macaulay, Stevenson reihen sich würdig an. Von Frank Brangwyn ist der Entwurf zu einer dekorativen Arbeit, einem Wandteppich oder Aehnlichem da, der den Künstler wieder als einen der feinsten Meister der Farbenharmonie qualificirt. Besnard's weiblicher Akt gehört wohl nicht zu den erstklassigen Leistungen dieses genialsten aller Pariser Coloristen — eine schöne Arbeit ist's aber darum immer noch! Interessanter als Malerei darf man vielleicht Theordor Hummel's «Magdalena» nennen; als Bild der Magdalena ist dieses nackt unter dem Kreuze kauernde Weib freilich nicht ganz einwandfrei — als Aktstudie bei Mondlicht aber wundervoll. Emil Wauter's zeigt sich in seiner «Gefangenen Zigeunerin» nicht ganz von seiner stärksten Seite — das conventionelle Sujet mag Einem allerdings zum guten Theile schon im Voraus die Freude an dieser Arbeit verderben. Der Galerie in Helsingfors gehört Lucien Simon's (Paris) «Nach der Messe», ein Bild, fesselnd und ausgezeichnet durch jene intensive Innerlichkeit, die Cameron's und Brown's Bildern oben nachgerühmt wurde. Es ist weder die ziemlich öde Küstenlandschaft mit ihren plumpen Bauwerken, die uns tiefer packt, noch sind's die an sich wenig anziehenden Gestalten der vom Gottesdienst heimkehrenden Fischer oder Schiffer; der Künstler hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, die einzelnen Personen zu charakterisiren, was ein deutscher Genremaler gewiss nicht unterlassen würde. Aber das Ganze wirkt eigenartig stark, es athmet den Duft des Meeres, das man nur ahnt, nicht sieht, es erzählt von dem zähen Kampf dieser Menschen mit einer herben und kargen Natur! Mit vieler Eindringlichkeit, aber mehr liebenswürdig als herbe, erzählt Hans von Bartels, dessen Kunst immer mehr in's Grosse geht, von den



Adelaide Maraini. «Mater dolorosa»



J. B. Hofner & F. Lenbach pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hühner



F. A. v. Kaulbach pinx.

Die Töchter des Herzogs von Coburg anno 1899



gleichen Dingen. Hat er uns früher zunächst als Virtuose der Aquarellpalette interessirt, so ist er jetzt ein Menschenschilderer von Rang geworden, dem in der Darstellung holländischen Fischerlebens kaum Einer überlegen sein dürfte. Der «Abschied des Fischers», ein Bild von grosser, wehmüthiger Stimmung, bedeutet einen Glanzpunkt in Bartel's Entwicklung.

Aus einigen Bildern in den Sälen der Secession spricht so recht germanische Träumerei und Lust am Fabuliren. Adalbert Niemeyer sagt uns gar behagliche Kunde von einem niedlichen Mädchen, das Glückspilze findet -- in einer Mannigfaltigkeit, die einen Botaniker in Erstaunen setzen müsste. Leo Putz trägt das Märchen von den zwölf in Raben verwandelten Brüdern mit vieler Grazie vor. Paul Hetze und Hengeler mit ihren anheimelnden Landschaften und Hans Thoma, der nun Sechzigjährige, gehören auch hieher. Aus diesen Bildern klingt was, wie der warme, vertraute Ton einer lieben Menschenstimme. In ihren Landschaften blüht «die blaue Blume», auch wenn sie nicht mit hineingemalt ist, wie in Richard Pietsch's grosses «Sommerbild», dessen grüne Wiesen mit den regelmässig eingestreuten Genzianen wie ein Crawattenstoffmuster daliegen, wunderlich und nicht wahr.

Was an Landschaften geboten wird, ist sonst fast ausnahmslos vortrefflich, so Richard Kayser's «Bachidylle», eine Dichtung, die in ihrem weihevollen Ernst eigentlich über den Rahmen einer Idylle weit hinausreicht, so Hans von Hayeck's von Licht und frischer Farbe blitzende, meisterlich gemalte Amperlandschaft, Crodel's Winterbild und sein kühldämmeriger «Abend an der Isar», Keller-Reuttlinge's magisch gestimmter «Frühlingsabend bei Dachau», Tony Stadler's mit unendlicher Liebe studirte Landschaften aus Münchens Nähe, Benno Becker's stillvoll erfundene italienische Ideallandschaft, Ludwig Dill's farbige Stimmungsgedichte.

Damit ist nur Einiges von Vielem genannt, was aufzuzählen und zu rühmen wäre. Das ist's ja, was diese Ausstellung so anziehend macht, dass man an wenigen ihrer Bilder gleichgiltig vorüber geht, und dass auch jene Sachen, die uns vielleicht nicht gefallen, durch ihre Eigenart wenigstens anregen und interessiren.

In den oberen Sälen des Ausstellungsbaues, die man auf schwindelnd hoher Wendeltreppe erreicht, sind die kunstgewerblichen Gelasse eingerichtet. Hier feiert der neue Stil seine Orgien, aber auch seine Triumphe. Von oft geradezu räthselhafter Schönheit in ihrer phantastischen Erfindung und zarten Ausführung sind die Schmucksachen; vielfarbige Metalle, neuartige, duftige Emailarten, geschnittene Steine, Perlen und Elfenbein, das Alles vereinigt sich hier zu Juwelen, wie man sie köstlicher und reicher nicht mehr denken kann. Vor manchem Stück möchte man freilich denken: «Das kann nur eine Königin tragen!» — aber in Wahrheit ist wohl jede schöne Frau Königin genug für das herrlichste und reichste Schmuckstück, das eines Meisters Hand bilden kann!



Die Berliner Kunst-Ausstellungen von 1899

von

FRANZ HERMANN MEISSNER

Um die Jugendtage der Münchner Secession hing einst nicht wenig Poesie. Sie hatte, gleichviel ob in jugendfeuriger Zugespitztheit, doch bis zu einem gewissen Grade das logische Recht für sich; sie glaubte, die Namen eines Klinger, Thoma, Stuck, Uhde zu grösserem Klang bringen zu sollen und Richtungen in die Breite tragen zu müssen, die im Glaspalast vor Werken eines Lenbach, Defregger, Max u. v. A. verschwanden. Sie griff mit dem Grundsatz der Bilderbeschränkung, strenger Ausscheidung, von allen Durchtriebenheiten geleiteter Ausstattung zum System eines genossenschaftlichen Privatunternehmens. Ihre damalige Aufgabe ist längst gelöst; es gibt keine Grössen mehr gangbar zu machen, zumal bei dem jetzigen Tempo schon die Akademieschüler berühmt werden; es hat sich auch herausgestellt, dass die Jury-Unabhängigkeit von Staatsgesichtspunkten bei der Secession diese in eine falsche und ungesunde Taktik gedrängt hat: das sklavische Kunstfranzosenthum und antinationale Strömungen sind unter ihrer Aegide gross geworden und überwuchern heute Alles. Die Münchner Secession hat ihre Schuldigkeit gethan; sie lebt noch nach Gewohnheit dahin; die Zeit ist aber absehbar, wo sie mit dem Glaspalast bei irgend einer gebotenen Gelegenheit wieder zusammengeht zum Heile unserer deustchen Kunst; und das ist um so mehr zu erwarten, als die Secession von München mehrere aktive Künstler ersten Ranges zu den Ihrigen zählt und trotz krasser Entartungserscheinungen, die ich in den letzten beiden Jahren wiederholt besprach, Berlin, Wien und Düsseldorf gegenüber immer noch über einen sehr lebensfähigen Kern verfügt. Die natürliche Veranlagung des Reichssüddeutschen für die Kunst, die robuste Lebenskraft, die starke Tradition in München sind ein gewisses Gegengewicht gegen die Entartung; sie können nach einer Berliner Redensart auch den Puff einer vorübergehenden destruktiven Kunstrichtung vertragen.

Dieser Gegensatz tritt einem charakteristisch entgegen, wenn man die neubegründete Berliner Secession von 1899 betrachtet, bei der die obigen Voraussetzungen fehlen. Sie hat keine der Sympathien, welche junge Kunst von Bedeutung bei frischen Seelen immer für sich haben wird, voraus. Ihr Vorstand ist im Ganzen zu unbedeutend, um als repräsentativ für die jüngere Kunst gelten zu können, wie das z. B. beim Vorstand der Münchener Secession doch der Fall ist; es sind weder in seiner Mitte noch anderswo verkannte Grössen zu ihrem Recht zu bringen; die allgemeine Lage der Kunst, wie sie von der Mehrzahl der Ausübenden betrieben wird, ist auch keineswegs im Augenblick so günstig, um sie besonders stark zu beleuchten; es heisst sogar offene Thüren einrennen, wenn Ansprüche von Einzelnen auf Geltung erhoben werden, die durch Titel, Akademikerehren, Ansehen, Einnahme einen Erfolg haben, der mindestens ihrer Bedeutung gleichkommt, wie das z. B. beim Berliner Secessionspräsidenten zutrifft. Sind aber die Uebrigen von ihren Ergebnissen beim Staat und Publikum enttäuscht, was jeder Unbefangene nur sachlich gerechtfertigt findet, dann war eine Einkehr in des eigenen Busens Tiefe geboten, ob Ehre und Gewissen als deutscher Künstler und die ungeschriebene

Pflicht Vaterland und Volk gegenüber nicht Schiffbruch gelitten habe. Die Hauptvertreter der Berliner Secession haben es stets verstanden, ihr Licht nicht unter den Scheffel zu stellen; wenn es nicht genug gezogen hat bisher, dann ist die Richtung, aber nicht das Publikum Schuld, das sich gegen das ungesunde Kunstfranzosenthum in seinem besseren Theile instinktiv wehrt. Für Geist und Wesen dieses Berliner Unternehmens ist dabei nichts charakteristischer als die ersten Schritte. Wie ist das Gebäude gepriesen worden, auf das es doch gar nicht ankommt! Dabei ist es nicht mehr als ein in den Garten vom «Theater des Westens» in Charlottenburg eingebautes besseres Remisengebäude, an dessen Eingang nur ein Relief die «höhere Weihe» ahnen lässt. Unter etwa 340 Werken sind etwa 40 als gut und passabel zu bezeichnen, was ein sehr anständiges Verhältniss ist, wie man es nur durch starke Ausscheidung erreichen kann. Sieht man aber näher zu, dann wird die Sache doch anders. Das Meiste von Böcklin, Klinger, Leibl, Menzel, Ad. Hildebrand sind alte und längst bekannte Werke aus Privatbesitz, — etwa die Hälfte alles Guten, — das hier herangezogen ist, um das von den Leitern von Hause aus wohl vermuthete Defizit zu decken. Das heisst man «moderne» Ausstellung hierzulande und findet des Rühmens von ihrer Herrlichkeit kein Ende! Dieser Zug krankhafter Sensation um jeden Preis und selbst mit unfeinen Mitteln, der sich hier ausspricht und für die Berliner Kunstfranzosen so bezeichnend ist, blickt auch sonst überall durch, z. B. in der Vorrede zum Katalog. Man will danach das routinemässige Malen für den Verkauf als von der Ausstellung ausgeschlossen betrachten. Das ist der Vorwurf, den man seiner Zeit in München auch gegen Defregger, Max, Gussow, Lenbach u. A. erhoben, weil sie neben ihren ernsten Schöpfungen Köpfe und Studien schnell schufen, um den Lebensansprüchen an berühmte Künstler damit zu genügen. Es ist eine Erscheinung von ausgesuchter Bosheit, dass fast alle modernen Häupter in München und Berlin heute dazu gezwungen sind, es ähnlich zu machen, um leben zu können. Wer darf ihnen einen Vorwurf daraus machen? Es zeugt aber für grossen Mangel an Selbstkritik, wenn man mit solchen Schlagwörtern eine Ausstellung eröffnet, in der moderner Verkaufskitsch in Hülle und Fülle vorhanden ist. Man sieht daraus, wie wenig die Berliner Secession eine befreiende That ist, wie es die Münchner ihrerseits für die damalige Lage vielleicht war. Sie ist nur ein commerzielles Ausstellungsunternehmen, mit allen Chikanen moderner Geschäftspraxis eingeführt, aber ohne wirkliche Ansprüche auf ein künstlerisches Verdienst. Es wäre darüber an sich auch kein Wort zu verlieren, wenn nicht im Brusttone höchster Begeisterung diese ganz achtbare Vorführung alter bewährter Meisterwerke und einiger guter neuerer Bilder zu einem in Deutschland unerhörten Erfolg auszuposaunen versucht wäre. Das zeigt die blinde Selbstüberschätzung dieser Kreise, die das Defizit in Höhe und Eigenschaft der Kunstgeneration nach Klinger, Thoma, Stuck, Uhde, Prell und ihrer eigenen Altersgenossen theils zu erkennen unfähig sind, theils mit unfeinen Mitteln zu verdecken suchen. —

Der Moabiter Glaspalast ist durch die Secession nicht schlechter geworden, als er seit 7—8 Jahren war; er scheint in der Beschränkung der Bilder, die noch weiter hätte gehen können, wie in der individuellen Behandlung derselben sogar besser; durch die Sonderausstellungen hat er ausserdem ein Uebergewicht gegen seine Vorgänger. In Hinsicht der Höhe ist dabei zu bemerken, dass seit Jahren alle Ausstellungen eine gewisse Ermüdung in der Kunstarbeit zeigen. Nur im Experiment und in der Studie sind die Jungen fruchtbarer, aber ohne ernstes Ergebniss, denn Experiment und Studie werden

niemals Kunstwerke ersetzen können; sie bieten der Kunst wenig und dem Volk nichts, weil sie wesen- und nationalitätslos den Begriff der Kunst als einer Sammlung und Gestaltung von Ideen, Anschauungen und Formen durch das Bewustsein aus der real incommensurablen zeitgenössischen Volkseele heraus aufheben.

Zwei glänzende Griffe sind unter den Sonderausstellungen des Glaspalastes zu verzeichnen. Einmal die den grössten Saal völlig ausfüllende Vorführung des deutschen Illustratorenverbandes mit einem hochinteressanten Ueberblick über das zeitgenössische Schaffen auf diesem Gebiet. Der jüngstverstorbene Marold dürfte der geistvollste unter den Modernen dabei mit seinen genialen Griffen aus dem heutigen Gesellschaftsleben sein. H. Vogel-Plauen, der Märchenpoet der «Fliegenden Blätter», behauptet sich daneben jedoch mit seinen köstlichen, im Stil etwas eintönigen Erfindungen, während A. v. Werner mit seinen vielgerühmten Bildern zu Scheffel's Dichtungen recht nüchtern und dem Scheffel'schen gegenüber sogar ledern wirkt. Diese paar Stichproben mögen genügen. — Der andere glänzende Griff ist die Sonderausstellung von Schmitson, — eine Ehrenrettung jenes 1897 von mir schon an dieser Stelle erwähnten Künstlers, der in seinen Landschaften, Pferde-, Kuh- und Figurenbildern bereits in den 60er Jahren die moderne Lehre von Luft, Licht, Raum genial, in vollendeter Form, voll deutscher Empfindung für Leben und Struktur anwandte und dafür fast 40 Jahre lang totgeschwiegen ist; als Abgeschiedener konnte er sich nicht dagegen wehren. — Ein feines und modernes Talent offenbart sich daneben in einer anderen Abtheilung in Scheurenberg; in dem Saal, welcher den Nachlass von C. Gehrts enthält, schaut von allen Wänden ein graziöser Zeichner und geistreicher Poet, wie sie am Rhein in stiller Idylle zahlreich gereift seit Jahrzenten sind. Ein Kolorist von apartem Geschmack steckt in der melancholischen Kunst von Schennis, die selbst auf dem klassischen Boden Roms nicht heiter geworden ist; er ist eine vornehme Natur, aber auch ein Manierist in diesen italischen wie Rokoko-Park-Landschaften, — einer der Künstler von ebenso grosser Einseitigkeit als reifem Können, wie es in den 60er bis 70er Jahren Viele gab; sie verschwinden jetzt nicht gerade zum Schaden.

Das Figurenbild ist heute im Begriff, die Landschaft zu überflügeln; auch diese Ausstellung zeigt es, so wenig grosse Würfe im Gebiet der Phantasiestoffe, der Geschichte, der Religion zu verzeichnen sind. Delug's Votiv-Triptychon ist hier noch das Reifste in seinen alten, gedämpften Farben, in der soliden Technik, im Seelenausdruck, aber es wirkt etwas gestellt und auch wieder zu weich; seine Leute sind nicht arglos und gottinnig, wie die Stifter auf alten Votivbildern. Eichstädt hat nie etwas Besseres gemalt als diesen visionären Heiland und die beiden erschrockenen Jünger auf der Terrasse von Emmaus; aber Umgebung und Landschaft gehen nicht mit den Figuren zusammen, weil es ihm an Stil fehlt. Mit Rochegrosse's vielgenannter «Jagd nach dem Glück» ist es gerade so. Welche Fülle genial erfasster und kunstvoll durchgeführter Gestalten, die den Felsen über der Fabrikstadt wild erklimmen um das körperlose Glück, das in ein paar Farbentupfen als Weib angedeutet ist, zu erhaschen, — und doch welch' eine unerfreuliche Wirkung voll Daseins- und Menschenekel darin, — welch' eine gequälte Stimmung des werktaggrauen Pessimismus! Dasselbe ist von Exter's Triptychon von Adam und Eva mit der Einschränkung zu sagen, dass hier das Können ungleich geringer und sogar unzulänglich in dem ist, was früher Exter's beste Eigenschaft, nämlich seine Farbe, war. Eine erfreulichere, wenn auch nicht einwandfreie Erscheinung hingegen ist Speyer mit seinen grossgedachten und von Cornelius eingegebenen «apokalyptischen Reitern», die über einer

weiten Landschaft aus Brandwolken heraus dahinsausen; im Flügel rechts und links erblickt man Mann und Weib auf gebäumtem Ross. Es irrt allerlei ungegohrenes sympolistisch-koloristisches Zeug durch die Komposition; versteht der Künstler sich zu zügeln und von Modedingen fern zu halten, dann kann er gewiss noch einmal zu ernsthaften Resultaten kommen. Grimm—Düsseldorf, G. Max, Nonnenbruch nannte ich mit ihren diesmal hier befindlichen Werken schon im vorjährigen Münchner Bericht; von Kossak's Angriff der Leibkürassiere bei Zorndorf ist nur zu sagen, dass er mit der Vollendung, dem Formensinn, dem feinen Schwung geschildert ist, der die polnischen Künstler auszeichnet; tiefer gefasst ist der Vorgang nicht, wie es anders auch nicht einem dem Künstler fremden Ereigniss gegenüber sein kann, dessen Milieu ihm nicht von Jugend auf und aus den tausend lebendiger Fäden der Ueberlieferung heraus vertraut ist. Sehr viel vollkommener in seiner Art ist das «Frühlingsfest» vom Alma-Tadema, auf dem der Marmor individuell wie eine Kreatur und die schönheitsvolle Kreatur typisch wie todter Stein behandelt ist; aber mit vollendetem Geschmack und immensem Können ist es doch gemacht; und der nach stillem Frieden und leuchtender Schönheit sehnsüchtigen Phantasie sagt es für einen Augenblick doch unendlich mehr, als viele Werke der Jugend mit ihrer gequälten Anschauung und ihrem desperaten Können. Tadema ist freilich nur ein Macher; aber er wird noch immer einst bekannt und betrachtet sein, wie wir die niederländischen Meister zum Beispiel betrachten, wenn neun Zehntel der zeitgenössischen Hervorbringung auf Böden und in Trödelläden unbegehrt verstauben werden.

So ungeklärt nach diesen Proben das Schaffen in grosser Kunst, abgesehen von den gefeierten Namen ist, so ausgesprochene Züge hat die Figurenmalerei im Rahmen des Sittenstücks. Sei es in der Figurendarstellung an sich, sei es in Verbindung mit der Landschaft tritt heraus, wie die gute Begabung sich hieher wendet und sowohl die Natur als die künstlerische Form in Verbindung mit einem geistigen oder seelischen Inhalt zu beherrschen trachtet. Das ist ein gutes Zeichen, nachdem jahrelang wüster Materialismus den Menschen nur noch als blöde Bestie aufzufassen gestattete. Ich nenne hier Dierck's «Rast in der Steppe» mit dem feinen Naturgefühl und der so schlichten als tiefen Charakteristick der Mitglieder einer Komödianten-Familie beim Abendbrod auf der Haide. Ein Meisterwerk daneben ist trotz seiner harten Töne und der Anlehnung an ein älteres französisches Bild Henseler's «Heimwärts», — eine Bauernfamilie im Boot, die durch den rosigen Abend heimfährt, so fabelhaft gut in Licht, Luft, Beobachtung der Valeurs, so eindringend in der Charakteristik wie friedlich in der Stimmung und so modern in gutem Sinne dabei, dass es mich ein Galeriestück dünkt. Es ist in dieser Art das parallele Gegenstück zu Trübner's Selbstbildniss bei der Secession. Auch Melchers mit seinem jungen Fischerpaar und dem Kontrast des violetten gemusterten Umhangs auf Schneehintergrund und der keuschen Jugendblüthe in den Gesichtern, wie sie heute so unmittelbar nur das jugendfrische Amerikanervolk zu malen versteht, — der in den Mitteln so andersartige und im keuschen Reiz doch so ähnliche Leibl, — bei den Wienern J. Schmid mit seinem Schubertabend in einem Bürgerhause, — J. Kaufmann mit einem köstlich charakterisirten Stück aus einer galizischen Synagoge, — Brütt mit einer dramatisch gestimmten Gerichtsverhandlung vor den Geschworenen dürfen hier so wenig übergangen werden als Nonnenbruch mit einer delikat gemalten Mädchenfigur, bei der der parfümirte Titel nicht halb so gut ist als die vollendete Behandlung des Stofflichen und des schwärmerischen Ausdrucks im Gesicht. —

Dieser erwachende Sinn für die Figurendarstellung zeigt sich auch in der Pflege der Bildnissmalerei, neben deren grosse Meister Jüngere mit rasch anwachsendem Können treten. Lenbach hat eine ganze Sammlung geschickt, die leider auseinandergerissen ist und in unpassender Nachbarschaft theilweise verliert. Das beste Bild darunter ist der greise Kaiser Wilhelm mit offenem Uniformrock und weisser Weste, das als eines seiner Hauptwerke in Berliner Privatbesitz hängt. Koner's jetzt glatte, sehr ähnliche, oft frappant getroffene und unauffällig gut gemalte Tafeln zeigen weiteren Aufstieg, Gussow hat in dem etwas älteren Bildniss von Oechelhäuser ein holbeinwürdiges Werk gesandt. Noster, Wegmann, Lange, Goethe, Horsfall, Fenner-Behmer, Simm sind neben berühmten Bildnissmeistern wie Horovitz, Ferraris, Lavery ehrenvoll zu nennen; dazu Daniell, Bauck, nicht zuletzt an Werth Meister Thoma mit einem prächtigen breitgemalten Selbstbildniss in tiefgestimmter Tempera. Es sieht wie eine kolorirte Lithographie aus und wirkt doch in der Farbe ungemein voll, wie es das Gesicht des Frankfurter Poeten auch in seiner Liebenswürdigkeit glücklich getroffen zeigt.

In Vedute und Landschaft ist diesmal nicht viel da. Was hier geschaffen wird, hängt meist bei der Secession. Nur Hans Hermann, H. Hermans, Ludwig mit einer sonnigen, der junge Scherres mit einer regentrüben Ansicht der Marienburg, Wille sind zu nennen. — Schliesslich noch eine Reihe Stillleben und Studien von Ad. Menzel.

Von den Möbeln im Moabiter-Glaspalast ist nicht viel zu sagen; von sonstigem Kunstgewerblichen seien nur die reizenden Emailmalereien von Bastanier, sowie die köstlich ciselirten 12 Jagdfalken vom Japaner Suzuki erwähnt. — Der Raum gestattet auch für die Plastik nur ein paar Zeilen. Kokolsky's Gruppe von der Geisselung Christi ist ein stiledles, gut gebautes, etwas zu unruhiges Werk, das eine Verheissung seitens eines relativ noch jungen Künstlers bedeutet. Ein wiederholter tiefer Genuss war mir die Gruppe von Chr. Roth-München mit dem Arbeiterelternpaar bei ihrem sterbenden Kind, das ein modern-realistiches Werk und in Aufbau, Form, seelenvoller Charakteristik, im Gefühl für den richtigen dramatischen Punkt der Plastik eine Meisterschöpfung ist, wie sie nicht oft an die Oeffentlichkeit kommt. — —

Diejenigen Werke von Böcklin, Menzel, Klinger, Leibl, Liebermann, Ad. Hildebrand, welche ältere Schöpfungen und längst in Berlin und München bekannt sind, können aus der Betrachtung der Secessionsausstellung fortbleiben; sie fallen ohnehin aus der Physiognomie der Kunstaera, welche über unsere Nachbarstadt Charlottenburg hereingebrochen ist, etwas heraus; sie haben niemals einer Secession bedurft, um als bedeutend erkannt zu werden. Die eigentliche Phantasiekunst, von historischer oder religiöser ganz zu schweigen, ist spärlich vertreten. Unter einigen Werken ist eine neuere Schöpfung von Böcklin. «Nessus und Dejanira» zu nennen, die des Meisters grosse und packende Naturoffenbarung der 80er Jahre, einen prächtig gemalten Kentauern zeigt, sonst aber Altersstil in jeder Beziehung ist. Daneben behauptet sich Stuck mit seinem meisterhaften kleinen «Bacchantenzug» und einem Faunenspiel in seiner jetzigen bestechenden Koloristik als der geniale Meister, der er ist, während Hofmann in seiner Darstellung von Adam und Eva diesmal auffällig versagt. Die norddeutsche Phantasie ist zu kritisch; sie entbehrt des leichten und verführerischen Flugs; sie ist gegenständlich, was auch den Unterschied der eigentlichen Münchener von der Berliner Secession ausmacht. Man sieht das besonders an einem vielverheissenden jungen Berliner Stassen, der uns das «Elysium» mit schönem, an Botticelli ersichtlich

gebildetem Stilgefühl und gutem Formensinn, aber etwas hart und trocken schilderte. Daneben ist der Schweizer Hodler, der vor zwei Jahren in München Aufsehen erregte, anzuführen. Seine farbenarmen, herb gezeichneten Motive hatten damals etwas Neues und Frisches in ihrer rohen Ursprünglichkeit; wiederholt und breitgetreten wirkt dieser Stil langweilig, wie diese 5 alten Herren auf der Bank der «Lebensmüden» zeigen. Nicht ohne ein Bedauern ist Slevogt zu betrachten, der sein Talent, seit er als moderner Star entdeckt ist, in grosser Schnelligkeit zerrüttet. Man glaubt angesichts der paar Farbentricks kaum noch an das, was er ehemals gemacht hat; die Armseligkeit seiner Auffassung, seiner Ideen wächst so verheerend in diesem «verlorenen Sohn» und diesem «Todtentanz», dass gesunde Nerven vor diesen Abgründen erschauern. Aber Einer macht bekanntlich Viele. Der talentvolle und und mit einem sehr hübschen Farbengeschmack begabte Brandenburg hat auf einer Tafel Spreewälderinnen beim Kirchgang in der Art von Kinderspielzeugfiguren geschildert; geschickt aber albern bis zur Unerträglichkeit. Es ist bezeichnend für den *tiefen* künstlerischen Ernst, mit dem die Secession prunkt, dass solche Karrikaturen stets ihre wohlwollende Jury finden; deutlicher tritt der wahre Jakob ihrer Absichten gar nicht zu Tage als in solchen Dingen, die der Denk- und Anschauungskraft des Gebildeten so gut in's Gesicht schlagen, wie dem bei ihnen verpönten gesunden Menschenverstand. Auch Kruse, der zu unseren talentvollsten Plastikern gehört, verfällt in seiner Nietzschebüste mit der Uebertreibung von Stirn und Schnurrbart und den Hosenträger-Voluten, die von der Basis über seine Schultern gehen, in diesen pathologischen Zug.

Besser ist die reine Figurenmalerei vertreten, in der das Bildniss zahlreicher vorhanden ist als das Sittenstück. Ich habe schon früher wiederholt ausgeführt, warum das modern aufgefasste Bildniss den Wettkampf mit der älteren Anschauung nicht bestehen kann; seine malerische Auffassung verbietet die individuelle Vertiefung und ignorirt mehr oder weniger den runden Charakter. Wo der moderne Künstler seine Malmittel in den Dienst jener älteren Anschauungen stellt, glückt es ihm: Trübner's wundervolles Selbstbildniss in Ritterrüstung — das Beste, was der Künstler je gemalt hat! — ist ein Beweis, wie man als Maler ganz modern sein und doch die in der Ueberlieferung ruhenden Grundgesetze der Bildnisskunst beachten kann; er hat jedenfalls damit ein Werk zu Stande gebracht, das ich in rein malerischer Hinsicht für das beste in der ganzen Secession halte. Olde, der uns den Kopf des durch seinen dämmerigen Garten langsam dahinwandelnden Klaus Groth sehr bedeutend schilderte, hat die bildmässige Harmonie sich durch die ziehenden Unbestimmtheiten von Hintergrund und Figur verdorben; man muss sein Geschick bewundern, wie er die Bewegung des Schreitenwollens herausbekommen hat, aber es lässt kalt und stört. Uns interessirt an Klaus Groth nur der prächtige Poet, der in der associativen Vorstellung etwas Träumerisches, Ruhiges, Friedvolles hat, — ihn als Bewegungskunststück aufzufassen, ist ein arger Missgriff. Das ist ja auch das charakteristische Unglück für so viele moderne Maler, dass ihnen der ästhetische Instinkt für die Grundsetze fehlt, ohne den man nie bedeutend wird, und dass sie auch in voller Unbildung und Verständnisslosigkeit diesen esoterischen Dingen der Kunst gleichgültig gegenüberstehen und glauben, die Feinheit des Auges und das Handgelenk genüge für die Kunst. Dass in vielen Tafeln von Dürer, Tizian, Rembrandt, Velasquez mehr Wissenschaft von der Kunst und ihren Gesetzen steckt, als in vielen theoretischen Handbüchern, ahnen leider die Wenigsten heute. Das erklärt es auch, wie

man einen solchen Kopf wie den Olde'schen Klaus Groth schaffen und sich doch so sehr dabei vergreifen kann. Dass das Moderne für Habermann kein Gewinn ist, habe ich schon früher erwähnt. In der Secession ist der Beweis dafür. Ich habe mich nur schwer überzeugen können, dass sein «Spanier» nicht eine geniale Kopie nach einem alten spanischen Meister ist. Er stammt von 1875 und ist vom Künstler in keiner seiner Einzelfiguren wieder erreicht worden, soweit ich sein Werk kenne. In seiner tonfeinen Malerei ist noch das sehr empfundene Bildniss seiner Töchter von Uhde zu nennen, der sich jetzt mit allen Zeichen des Glücks hier wie in den neueren grossen Werken wieder seiner alten Herzhaftigkeit und Bestimmtheit bei ganz neuer Stilweise zuwendet, was als ein Labsal unter der heute herrschenden Weichlichkeit anmuthet; Oppenheimer mit einem Gruppenbildniss und einem genrehaften Selbstbildniss, F. Krause, Lippisch, Schlittgen mit einem etwas nüchternen aber gutgesehenen Akt und einem Damenbildniss, Engel mit zwei Priestern am Meerufer sind dazu hervorzuheben.

Figur und Innenstück in technisch sehr glänzender Weise hat Kühl, in Verbindung mit Landschaft, Hartmann stimmungsvoll in seinen violett gehaltenen «Aehrenlesern» geschildert. Eine ungemein feine Arbeit ist auch das Flussufer mit den Damenkleidern am Rain und dem davor sitzenden Hund von Trübner, dessen Gardekürassiere im Walde nicht minder vortheilhaft auffallen, während seine «Susanna im Bade» von der ungleichen und unfertigen Art ist, die bisher so charakteristisch für den Künstler war und seine Entwicklung hemmte. — Die Landschaft war von jeher die Hauptseite der Secessions-Arbeit; sie ist hier im Gegensatz zum Moabiter Glaspalast sehr reich und in verhältnissmässig guter Darstellung vertreten, ohne dass man von besonders hohen Leistungen sprechen kann. Thoma hat ein paar stille und ernst gestimmte Schwarzwaldslandschaften gesandt, Dill einige seiner tonweichen und darin manieristischen Dachauer Naturausschnitte, Ubbelohde, Hübner, Vinnen, Grässel mit Entenstaffage Anderes, Overbeck einen Abend; das deutsche Landschaftsideal der Ortindividualisirung vertritt am nächsten Schultze-Naumburg in einer düster gestimmten Ansicht von der Burg Plauen; aber er thut der Natur in der Farbe Gewalt an und ist von der Phantastik eines Fieberkranken in seiner Auffassung.

Bei den graphischen Arbeiten ist mir Richard Müller mit seinen quattrocentistisch-stilisirten Radirungen besonders aufgefallen, weil eine streng gesehene Natur mit origineller Erfindung und guter Technik in ihnen zusammenkommen. — Trefflich ist die Plastik der Secession. Stuck's bekannter «verwundeter Kentauer», seine neue «Tänzerin» in der eigenartigen Stilisirung und der heftigen Bewegung, sein bekanntes Relief der «Tänzerinnen», Dittler's Bogenschütze, Dasio's Koketterie, eine Verkleinerung von Hösel's schon bekannter Reiterfigur eines Hunnen, Flossmann's Herrenbüste, die Bronzebüste einer jungen Dame von Klimsch, Kruse's in der Tönung nur etwas zu weitgehender und die Wachsfigur darin streifender, sonst aber ausgezeichneter Kopf von Gleichen-Russwurm sind mehr oder weniger erfreuliche Werke. Der impressionistische Zauber scheint doch in unserer Plastik der Jungen keinen festen Fuss zu fassen. Und herrschte der Geist dieser paar herausgegriffenen und noch mancher anderen Plastik in der Charlottenburger Ausstellung auch in deren Malerei, so könnte man diese Gründung als einen Gewinn für die deutsche Kunst begrüssen; so aber ist leider noch nicht abzusehen im Augenblick, wann dort gesundere Anschauungen zur Vorherrschaft kommen werden. —



E. Rau pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Almenrausch und Edelweiss





Toby E. Rosenthal pinx

Wieder daheim





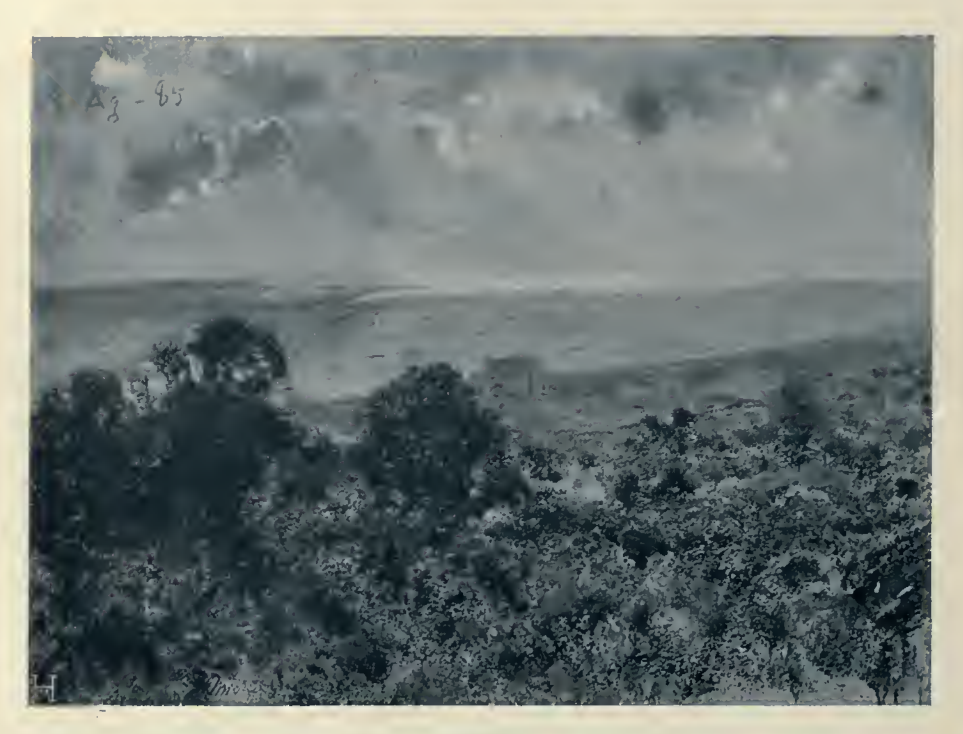
Francesco Paolo Michetti. Frühlingsnacht

Francesco Paolo Michetti

von

Wolfgang von Oettingen

Edoardo Dalbono, der bekannte Maler — so erzählt im Februarheft der «Nuova Antologia» von 1899 Ugo Ojetti — bemerkte an einem Winterabend des Jahres 1868 im Aktsaale der Kunstakademie zu Neapel, als er während der Modellpause, um sich zu erwärmen, auf und niederlief, hinter den Bänken einen Bauernburschen, der sich mit einem Fetzen Papier und einem Endchen Bleistift in den dunkelsten Winkel verkrochen hatte. «Was treibst Du hier im Finstern, statt vorn auf den Bänken zu zeichnen?», fragte er ihn. «Aber wer giebt mir denn ein Reissbrett? Und wer giebt mir ein ordentliches Blatt Zeichenpapier? Und lässt man mich denn dort sitzen? Kaum sieht mich der Diener, so wirft er mich vor die Thür!» erwiderte der Bursche in der übersprudelnden Redeweise der Abruzzesen und blickte den Maler ganz keck mit grossen, leuchtenden Augen an. «Lass sehen, was Du gemacht hast!» — fast mit Gewalt musste Dalbono ihm die Zeichnung aus der Hand nehmen: da fand sich's, dass der unkultivirte Junge es besser getroffen hatte, als alle Andern im Aktsaal! Die Folge davon war, dass er sich am nächsten Morgen um 8 Uhr in Dalbono's Atelier



Francesco Paolo Michetti. Studie

einstellen durfte. Er kam ungewaschen, Gesicht und Hände noch beschmutzt mit Kohle und Pastell, im blauen Anzug eines Ziegenhirten. Von sich zu erzählen wusste er nicht mehr, als dass «der Lehrer» (lu maestu) von Chieti ihm einige Anweisung im Zeichnen ertheilt habe; aber zu arbeiten und wissbegierig zu fragen begann er sofort und mit dem nachhaltigsten Eifer.

Dieser Bursche hiess Francesco Paolo Michetti, und war als Sohn eines armen Taglöhners von Tocco da Casauria bei Chieti im Jahre 1851 geboren. Er blieb zunächst bei Dalbono, kehrte dann nach Hause zurück, um auf eigene Hand zu studiren, und kam zeitweise wieder nach Neapel, wo er sich mit Hilfe eines Stipendiums der Provinz Chieti, und auch von wohlwollenden Privatleuten unterstützt, durchschlug und weiterhalf. Ein Selbstbildniss, das er damals oder etwas später malte, zeigt ihn in der That als ein von städtischer Kultur noch wenig berührtes Naturgeschöpf, dem aber Geist und Genie aus dem Auge blitzen. Dunkle, kurze Kraushaare in vollkommener Verwilderung, die Stirn gewölbt, in energische, etwas anmassliche Falten gezogen, der Blick funkelnd, durchdringend, nicht eben römisch die Nase, und die Lippen, von einem struppigen Bärtchen eben erst bedeckt, wie die eines Arabers trotzig aufgeworfen; das offene Hemd lässt auf der gebräunten, kräftigen Brust ein paar naive Amulete sehen. Also ein Abruzzese, wie er echter nicht zu denken ist, ein Autochthone des unaussprechlich schönen, auf Stolz und auf Narrheit, auf Strenge und Lust, auf Noth und Lebensfreude gestimmten Südens; der Sohn des Berglandes und zugleich der Küste, der seine Arbeiten von den schneeweissen Gipfeln und den schroffen Wänden des Apennin hinab über die sonnigen Hügel, Matten und Felder bis zu den langen Linien



Francesco Paolo Michetti. Baumstudie

der Brandung oder auf dem Meere selbst betreibt; der im fortwährenden Kampf mit einem zur Gewaltsamkeit geneigten Klima und mit dem erbarmungslosen Steuereinnehmer seinen selbstherrlichen Muth doch nicht verliert und, umgeben von harten Charakteren und ehrwürdigen, unerschütterlichen Gebräuchen, eine edle Freiheit in den Offenbarungen seiner Phantasie und in der poetischen Verklärung seiner mancherlei Mühsale findet.



Francesco Paolo Michetti. Baumstudie

Unter Seinesgleichen war Michetti zum Jüngling herangewachsen und hatte nie ein anderes Leben geführt, als das eines Bauern. So musste er seine Welt zunächst in der Thätigkeit der Feldarbeiter und der Hirten und in ihren Anschauungen sehen, und wie sie mit der heimathlichen Erde und mit ihrer eigenthümlichen Landschaft so zu sagen ein unauflösliches Verhältniss eingehen. Aber vor den Andern war ihm neben der Naturbeobachtung zu praktischen Zwecken und neben dem behaglichen Naturgenuss der Trieb zum künstlerischen Beobachten gegeben. Wo seine Genossen in ihrer Arbeit blos schafften und handelten, da fasste er zugleich mit den Augen auf und ergriff als innerlich erschaute Bilder, was Jenen nur als todter Gegenstand oder als gleichgiltige Erscheinung galt. So wurde ihm diese Welt lebendig, im wahren Sinne wesentlich, und, gehoben durch die dem Italiener ohnedies innewohnende Beweglichkeit und Behendigkeit des Geistes, gelangte er, trotz der Ursprünglichkeit der ihn umgebenden Sphäre, dazu, in sich den Künstler zu entwickeln, d. h. den selbständigen und bewussten Geist, der sich getrauen darf, seine Eindrücke auszugestalten und zwar so, dass diese Gestalten in den echten und



Francesco Paolo Michetti. Studie zu «Corpus domini»

gelungenen seiner Werke, unbekümmert um landläufige Auffassungen, nichts Anderes darstellen als eine Art von persönlichem Urtheil und Bekenntniss.

Dieser Austritt des Burschen aus dem rein praktischen Bauernleben und die Entwicklung Michetti's zum wahren Künstler vollzogen sich nun freilich nicht auf dem ebensten Wege, und erst nachdem er «durch Jahre durchgedrungen», erschien er in seiner eigentlichen und in diesem Sinne «vollendeten» Gestalt.

Das Verlangen, die Handgriffe der Kunst zu lernen, um für das, was ihn innerlich beschäftigte, eine Ausdrucksweise zu finden, dazu wohl auch der Wunsch, sein Talent doch irgendwie nutzbar zu machen, führten ihn aus dem Dorf zu seinem ersten Lehrer nach Chieti; und dieser Mann, der offenbar bald erkannte, dass in dem Knaben etwas Aussergewöhnliches stecke, erwarb sich um ihn das grösste Verdienst, das er erwerben zu können glauben durfte: statt ihn als handwerksmässigen Anstreicher oder als kleinstädtischen Maler von konventionellen Bildnissen und schablonenhaften Landschaften festzuhalten, ermöglichte er ihm den Besuch von Neapel, wo eine königliche Akademie der Künste ihm die allerbeste Förderung zu versprechen schien. Wie es damals um diese Akademie stand, das wusste oder begriff vielleicht weder der Lehrer noch der Schüler.



Francesco Paolo Michetti. Studie zu «Corpus domini»

Sie befand sich nämlich in einer Umwandlung, die geradezu einer Revolution glich. Die Ziele der an ihr betriebenen künstlerischen Erziehung waren nicht mehr dieselben, die die meisten Kunstakademien von den stark doktrinären Zeiten ihrer Gründung



F. P. Michetti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Reiterporträt des Königs Humbert von Italien





F. P. Michetti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Heimwärts



her im Auge zu behalten pflegen. Während nämlich sonst auf ein zwar die Naturwahrheit anstrebendes, aber doch bald mehr, bald weniger nach der Antike und nach den älteren oder neueren Klassikern der Malerei stylisirtes Zeichnen, auf eine in derselben Weise stylisirte Koloristik und auf eine gewissen Traditionen entsprechende Komposition Gewicht gelegt und dem Schüler erst dann seine Selbständigkeit zugestanden und gelassen wird, wenn er in den überlieferten Elementen gründlich geschult ist, überwog, wie es scheint, zu jener Zeit im «Istituto» von Neapel (so wurde in bezeichnender Weise die «Akademie» der Künste umgetauft) eine sehr moderne und persönliche Richtung, die man nach einem nichts weniger als klassischen oder romantisch-historischen Meister, nämlich nach Fortuny, benennen darf.



Francesco Paolo Michetti. Studie

Mariano Fortuny, der internationale Südländer, der aus Spanien, Italien und Frankreich die Elemente seiner pikanten Kunst entwickelt hatte, förderte ja allenthalben im Süden, und am stärksten vielleicht in Neapel, eine Malerei, die zwar, wie er selbst, in manchen Beziehungen auf dem so überaus strengen, korrekten und eleganten Realisten der Miniatur, auf Meissonier, fusste, aber weit über diesen hinaus ging, indem sie in das Reich der Farbe und der kapriciösen Technik mit unerhörter Lebendigkeit schweifte. Der Muth, durch alle Mittel eines sprühenden Kolorits und eines prickelnden, im Einzelnen oft unsoliden Vortrages verblüffende Wirkungen zu erzielen, die rauschende Lebenslust des Südens mit seiner blendenden Sonne, seinen farbigen Schatten, seinen schreiend bunten Motiven überzeugend darzustellen und mit Geist und Leidenschaft ein Feuerwerk der Grazie aufflackern zu lassen — dieser Muth und diese Fähigkeit wurden an manchen Orten erst von Fortuny geweckt und verbreitet.

Sie trafen in Neapel auf die verwandten Bestrebungen Filippo Palizzi's und Domenico Morelli's. Beide waren bedeutend älter als Fortuny und weniger international, weniger salonmässig

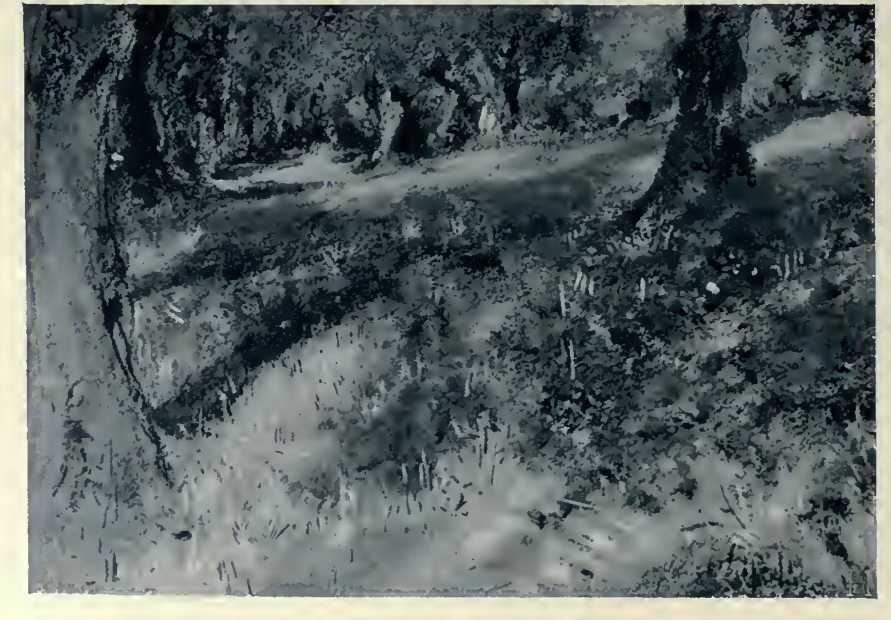
und weltberühmt als er und darum wohl auch nicht so einflussreich und expansiv; aber desto fester wurzelten sie in dem heimathlichen Boden und vertieften die Anregungen, die sie etwa noch zu ihren eigenen Ideen von auswärts erhielten.



Francesco Paolo Michetti. Heimweg

Palizzi war als der erste bewusste Reformator in Neapel aufgetreten und suchte seinen Wahlspruch: «Das Schöne ist nichts Anderes als ein verklärender Abglanz des Wahren», im Gegensatz zu der Auffassung des Schönen als einer vornehmlich nach Gesetzen der Aesthetik und von den Formen der Antike abgeleiteten Erscheinung, energisch zur Geltung zu bringen. Sehr eingehende und in ihrer Frische bis dahin selten erreichte Naturstudien verhalfen ihm zu einer gesunden, klaren und unverfälschten Ausdrucksweise; und da er, mit lebhafter Empfindung beobachtend, in den einfachsten Vorgängen und Landschaften Stoff genug zu geistreicher Mittheilung fand, so gelang ihm in der That ein Vorstoss gegen die schon sehr konventionell gewordene Malerei seiner Vorgänger. Bilder wie sein «Auszug der Thiere aus der Arche Noah» oder «Die Wirkungen des Frühlings» (auf zwei Esel, von denen der eine einen Mönch, der andere ein junges Mädchen trägt) sind in ihrer Unbefangenheit die Vorboten einer neuen Schule.

Neben Palizzi stand seltsam, phantastisch und zu Uebertreibungen geneigt Domenico Morelli. Auch er hatte als feste Grundlage seiner Virtuosität eine genaue Kenntniss der Natur, besonders der heimischen Landschaft am Golf von Neapel mit den Wundern ihres Meeres und ihrer zauberischen Inseln, erworben; auch er konnte «richtig» sehen, d. h. ohne die Brille fremder Anschauung mit selbständiger, abgeklärter Auffassung; aber er verwendete diese Fähigkeiten zur Darstellung leidenschaftlich gesteigerter und bis zur Wunderlichkeit origineller Motive. Die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen nahmen unter seiner Hand ganz neue Formen an; wie in seiner «Versuchung des heiligen Antonius», der



Francesco Paolo Michetti. Landschaft

in einer Grotte kauernde, bis zur Verzweiflung erregte Beduine umschwirrt und umdrängt wird von lockenden Frauenleibern, die allenthalben aus Luft und Staub hervorquellen, so müssen sich alle seine Stoffe eine Uebersetzung in das Mystische, mindestens eine Behandlung voll Nervosität gefallen lassen. Kein Wunder, dass Morelli mehr noch als Palizzi auf seinen Kreis einwirkte; seine so ausserordentlich verführerische, glänzende Eigenart, die ihre Berechtigung durch ihr tiefes, feuriges Gefühl und ihre immerhin energische Schulung erwies, führte ihm eine grosse Anzahl von Schülern zu, unter denen als die die Gruppe am besten Charakterisirenden der schon genannte Dalbono, ein raffinirter Farbenkünstler, und der besonders durch seine «Hochzeit in der Basilicata» bekannte Chirico anzuführen sind.



Francesco Paolo Michetti. Studie

Auf diese Generation von Palizzi- und Morelli-Schülern wirkte das weniger charaktervolle, aber desto leichter erreichbare Vorbild Fortuny's natürlich kräftiger ein als auf die älteren Meister selbst, und die mit spitzem Pinsel pikant, liebenswürdig, unterhaltend, gefällig gemalten neapolitanischen Bilder erwarben sich weithin einen gewissen Ruf und eine grosse Verkäuflichkeit, besonders nach dem transatlantischen Auslande. Damit war freilich der Reiz dieser Richtung, der, soweit er für höhere Ansprüche berechtigt war, auf der Ursprünglichkeit der Empfindung und auf der glücklichen Entdeckung der heimathlichen Eigenthümlichkeiten in Volk und Landschaft beruhte, bedenklich gefährdet; nur gar zu leicht verfällt ja der Künstler in Manier, wenn eine zunächst gerade durch Freiheit von Manier auffallende Neuerung einen einträglichen Handelsartikel und dadurch eine Kunstmode geschaffen hat.

Auch Michetti, der durch Dalbono in die Kreise Palizzi's und Morelli's eintrat und bis zu einem gewissen Grade der Schüler beider Reformatoren wurde, gerieth bald in das Fahrwasser der geistreich Manierirten. Ob er und der Lehrer von Chieti das vorausgesehen hatten, als man sich entschloss, die Akademie in Neapel zu versuchen? Diese Frage mag unbeantwortet bleiben; denn in welcher Absicht Michetti nach Neapel auch gekommen sein mag, so steht doch fest, dass er sich sofort der dort herrschenden Richtung anschloss. Die Studien, die er bei seinen Lehrern, und in den Zwischenzeiten zu Hause, anfertigte, die oft miniaturartig kleinen Thierbildchen und Strandskizzen, zeigen ihn als einen geschickten, aber von vornherein auf das Gefällige und Verkäufliche bedachten Arbeiter, dessen Leistungen sich übrigens nicht wesentlich von den Erstlingen Anderer unterscheiden. Denn er ist noch nicht im Stande, mehr als oberflächlich zu charakterisiren, und sein Auge ist auch noch nicht scharf genug, um alle Reize des Lichtes, die Reflexe, das Helldunkel, in wirklich malerischer Auffassung auf sich wirken zu lassen. Er liebt, ganz wie Palizzi, seinen Studien einen dunklen Hintergrund, sei es einen ganz neutralen, sei es ein Gebüsch oder dergl. zu geben, und den eigentlichen Gegenstand der Skizze säuberlich und scharf, in einer von der Umgebung unabhängigen Beleuchtung, davor zu setzen; dadurch konzentrirt er sich auf die Zeichnung, in der er, wenn es ihm darauf ankommt, bald Erstaunliches erreicht, und auf die Richtigkeit der Bewegung; und im Uebrigen erzielt er eine gewisse, allerdings billige Wirkung, indem er die Skizze durch konventionelle Zuthaten von Anmuth zu augenfälliger Eleganz steigert. Aus solchen Studien gingen dann kleine Genrebilder hervor, die sich für den Kunstmarkt eigneten und also für den Lebensunterhalt des jungen Künstlers von Bedeutung waren; die originellen Anläufe eines revolutionären Genies wird Niemand sie nennen wollen. Immerhin ist zu beachten, dass schon diese ersten Werke Michetti's nur den Gedankenkreis behandeln, den er, auch später, freiwillig fast nie verlassen hat, und dass schon bald, um die Mitte der siebziger Jahre, manche unter ihnen in der einen oder der anderen Beziehung etwas Besonderes, Ausserordentliches aufweisen. Nie hat Michetti einen Gegenstand aus dem Leben der Städter, nie einen modisch und «fein» gekleideten Menschen gemalt — es sei denn, dass er, was sehr selten vorkam, ein Bildniss zu machen hatte. Vielmehr beschäftigte ihn von Anbeginn nichts Anderes als die ländliche Umgebung, die er, aufwachsend, durch fortwährende Beobachtung in sich aufgenommen hatte. Die Landschaft selbst zunächst noch weniger intensiv — vielleicht deswegen, weil er durch das Beispiel der anderen Neapolitaner Maler vor Allem auf das Genrebild mit dessen vornehmlich figürlichen Inhalt verwiesen wurde.



Francesco Paolo Michetti. Gewandstudie



Francesco Paolo Michetti. Alte Frau

Dagegen fesselten ihn damals in erster Linie die Thierwelt und die bäuerliche Gesellschaft. Von den Thieren studirte er mit besonderer Vorliebe die Schafe und das Geflügel. Er konnte sie ja für seine Bilder am besten verwenden; die grottesken langbeinigen Lämmer und die Zicklein mit den drolligen Köpfen und Schwänzen, die prächtigen, kollernden Truthähne und die bunten Hühner. Im Grunde aber zogen ihn wohl mehr als die Verwendbarkeit ihre ausserordentlich koloristischen Eigenschaften an; das feine, weiche Grau der Wolle, in der sich das Licht so eigenthümlich verfängt, und das lockere Gefieder mit seinem metallischen Glanz; an ihnen ging ihm wohl allmählich manche Offenbarung von Farbentönen, manche tiefere und originellere Auffassung von Formen zuerst auf. Schon in den ersten Jahren seines Studiums gelangen ihm zwei tüchtige Thierstücke, Oelbilder, die lebensgrosse Hähne, Hühner und Puten darstellen, wie sie fressend beisammenstehen; auch hier ist der Hintergrund neutral und die Beleuchtung gleichgiltig, aber die Thiere sind in der Zeichnung und stofflichen Modellirung meisterhaft behandelt und einige von ihnen sind mit eindringender überraschender Schärfe charakterisirt. Auch später werden wir ihn immer wieder auf solche Geschöpfe zurückkommen



Francesco Paolo Michetti. Geflügelstudie

sehen, und wahrlich nicht nur, weil sie einen integrirenden Bestandtheil der ländlichen Staffage bilden.

Ueberhaupt tritt schon früh hervor, dass Michetti die wenigen Motive, mit denen er sich abgibt, in sich zu vertiefen und mit seiner fortschreitenden Ruhe ihnen neue Seiten abzugewinnen sucht. So können wir feststellen, dass, was die Menschen betrifft, das Wesen und Seelenleben der Mädchen ihn von Anfang an mehr interessirt als das der Burschen, dass er die Jungen mehr beobachtet als die Alten, und dass nicht nur unter seinen ersten Studien und Genrebildern die Darstellungen von Hirtenkindern zahlreich sind; aber mit den Jahren werden seine Darstellungen aus diesem Kreise gehaltvoller und gedankenreicher. Zunächst kehrt er immer wieder zu dem halberwachsenen Bauernmädchen zurück, das allein oder in Gesellschaft von seinesgleichen im Grünen seiner kleinen Obliegenheiten waltet.

Da lehnt es, die lange Gerte im Arm, an einem Baumstamm, umgeben von den Pflegebefohlenen, den Lämmern oder den Truthühnern, die im hohen Grase eines Obstgartens ihr Futter suchen; nachlässig und keineswegs zierlich gekleidet, mit einem groben Rock, einem lockeren Mieder, einem befransten Brust- oder Kopftuch angethan, die Schürze als Tasche aufgerafft, um den Hals und in den Ohren bäuerisch derben Schmuck, zeigt es sich naiv in seiner Träumerei und natürlich in seinem Vergnügen etwa an den Weintrauben, von denen es nascht. Oder es treibt die Herde am Abend heim und schreitet baarfüssig, ein Ritornell in die laue Luft hinaussingend, über die Wiese hin, elastisch im Gang, kräftig mit gesunden Gliedern, von herber, noch knospender Feldblumenschönheit. Der jüngere Bruder, ein Bübchen in Hemd und Hosen, darf der Schwester schon helfen; auch er geht mit der Gerte der Herde nach,



Francesco Paolo Michetti. Seebad

ernsthaft und gelassen, wie die nothwendige Arbeit und die Langweile es mit sich bringen, aber auch sorglos, behaglich und ohne Gedanken, wie es seinem glücklichen Alter zukommt. Solche Bilder sind keine gemalten Dorfgeschichten, sie enthalten kein novellistisches Motiv, kaum jemals humoristisch gewendete oder vom Beschauer auszuführende Pointen; ihr Zweck ist zunächst kein anderer als die Darstellung der in ihrer Harmlosigkeit beobachteten und aufgefassten Figuren — eine Darstellung, die allerdings durch die schon raffinirte und oft mehr blendende als solide Technik an sich nichts weniger als harmlos und naiv anmuthet. Denn durch eine absichtliche und konventionelle Feinheit in der Zusammenstellung von gebrochenen und gedämpften Tönen, die an einzelnen Stellen durch stark betonte Flecken gehoben werden, besonders auch durch eine gewisse Koketterie in der willkürlichen Gegenüberstellung von glatt und minutiös ausgeführten Partien, z. B. den Fleischtheilen, gegen ungemein flott und skizzenhaft behandelte, wie es gewöhnlich der Vordergrund ist, weist sie, statt auf die Olivenwälder der Abruzzen, vielmehr auf die Ateliers von Neapel als ihren Ursprungsort hin.



Francesco Paolo Michetti. Studie

Trotzdem oder wahrscheinlich gerade deshalb, eroberte Michetti durch sie ein Publikum und wusste sich, vermuthlich doch wohl durch seine Ueberlegenheit in der Anwendung aller Kunstgriffe und durch die Feinheit seiner Beobachtung, schon bald einen Namen zu erwerben. Die Presse begann sich mit ihm zu beschäftigen, ihn zu erwähnen oder auch zu verfolgen. Er fand darin eine Ermuthigung, auf diese Weise fortzufahren, und das that er in kräftigem Crescendo, indem er gegen Ende der siebziger Jahre eine Reihe grösserer, figurenreicher Kompositionen zu schaffen unternahm.

Mit Ausnahme des « Liebesfrühlings » (« la Primavera dell' amore »), eines rauschenden und duftigen Phantasiestückes, das am Ufer des blauen Meeres unter einem blühenden Baum einen Reigen von Mädchen und in der sonnigen Luft ein Durcheinander von übermüthigen Amoretten zeigt, sind alle diese Bilder aus dem öffentlichen Volksleben der Abruzzesen genommen. Der Maler hatte Gefallen gefunden an dem bunten Gedränge, an der lebhaften Bewegung festlich erregter Bauern und Bäuerinnen; die bei vielen Anlässen sich abspielenden eigenthümlichen Gebräuche, der leidenschaftliche Eifer der an ihnen Betheiligten interessirten ihn; der Menschenkenner Michetti begann den virtuosen Maler zu ergänzen, und wahrlich nicht zu dessen Nachtheil. Mochte er nun eine Serenade darstellen, oder

singend spazirende Mädchen, Mädchen bei der Arbeit oder auf dem Wege zur Kirche, oder einen Hochzeitszug, ein Kinderbegräbniss oder einen Bittgang, immer war er darauf bedacht, seinem Volk, das er kennt und liebt, dem er mit Leib und Seele anzugehören sich bewusst ist, Gerechtigkeit widerfahren und es nicht banal wie den Chor einer Oper, sondern ausdrucksvoll, feinfühlend und unbefangen erscheinen zu lassen. Freilich kleidete er dann eine solche Scene mit Vorliebe in das schillernde Gewand seiner oft in das Gesuchte ausschweifenden und sichtlich nach Wirkung haschenden Technik, und nur selten begnügte er sich mit einem schlichteren und anspruchslosen Vortrag; aber wer wollte leugnen, dass solche Bilder, die heute allmählich aufhören zu gefallen, zu ihrer Zeit, vor fünfundzwanzig Jahren, doch recht kräftig und vortheilhaft gegen die affektirten Genrebilder abstachen, die man damals ohne ergötzliches Geschick zu malen pflegte und heute noch nur zu oft so malt?



Francesco Paolo Michetti. Studie

Gleich das erste grosse Gemälde, das den Ruf Michetti's zum Ruhme umstempelte, das 1877 gemalte «Frohnleichnamsfest zu Chieti» («Corpus domini», jetzt im Besitze des deutschen Kaisers), schlägt ein unerhörtes Fortissimo des Raffinements an. Schon der Rahmen ist auf's Aeusserste berechnet: eine breite, flache Leiste in der Farbe von verrostetem Eisen, an den Rändern von aufgelegten Kupfermünzen und Rosetten eingefasst; fliegende Vögel in langem Zuge, Krabben und andere Seethiere, Insekten, Sterne, eine ganze Fischerfamilie und eine Cymbelschale, Alles in den verschiedensten Proportionen, sind plastisch auf ihr angebracht; ausserdem ist ein dicker Rosenkranz schräg über eine Ecke fort, ein Stück der Bilder überschneidend, gespannt. Absonderlich wie dieser Rahmen ist die Anordnung des Bildes selbst. Seine untere Hälfte wird in der ganzen Breite ausgefüllt von einer breiten Marmortreppe, die, von vorn gesehen, mit acht Stufen aufsteigt und fast leer ist; die obere Hälfte zeigt, ausser einem Stückchen hellbewölkten Himmels und einigen Häusern in der linken Ecke, den unteren Theil der kahlen, nur durch das Portal, eine Seitenthür, ein Gemälde und einige eingemauerte Skulpturen belebten Kirchenfaçade von Chieti. Aber aus dem Portal quillt der Anfang der Prozession auf



F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ochsengespann





F. P. Michetti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Landschaft



die Terrasse über der Treppe heraus und wird von der links aufgestellten Musikbande, die mächtig blasend und paukend einsetzt, und rechts von Blumen werfenden, knieenden Frauen und Kindern empfangen. Welch' ein Gewimmel! Ein mächtiger Baldachin von gestreiftem Stoff schwankt daher; unter ihm, noch halb in der Dämmerung der Kirche, erscheint zwischen zwei Reihen von weissvermummten Lampionträgern der Priester; vor diesem aber, von Mädchen in Nonnengewändern begleitet, ist eine Schaar nackter Bübchen bis an die oberste Stufe vorgeschritten. Nur mit Socken bekleidet, mit Rosenkränzen und Ketten von Goldperlen behängt wie indische Götterbilder, stehen sie reihenweise Hand in Hand, prangend im Tageslicht und im Glanze des gesundesten Fleisches, die kleinen dicken Gliedmassen stramm gerichtet, jedes einzelne Kind ganz köstlich charakterisirt in Ernst oder Befangenheit, Furcht, Uebermuth oder Ueberraschung. Mütter drängen heran, sich ihrer Lieblinge wieder zu bemächtigen und glückselig mit ihnen abzuziehen; andere lassen ihre Kleinen Blumen werfen; auf der Seite, wo die Musik steht, ist ein Mann im Begriff, ein Feuerwerk auf den Stufen anzuzünden, das am lichten Tage nur Rauch verbreiten und durch Prasseln und Geknall den Festlärm erhöhen soll. Alles lebt in Jauchzen und in energischer Freude; der fröhlichste Gottesdienst, den man sich vorstellen kann! Und Alles entwickelt sich scheinbar so natürlich, so selbstverständlich und ungezwungen. Die Leute gehen auf in ihrer Lust und Andacht, sie denken nicht an den fremden Beschauer. Dächte nur dieser von ihnen unterhaltene Beschauer auch blos an sie und nicht auch an die deutlich sichtbaren Kunstgriffe des Künstlers! Denn da wird er gar zu bald inne, mit wieviel Kenntniss die Wirkungen, mit wie kühler Ueberlegung und kluger Sorgfalt das anscheinend so unmittelbar empfundene Kunstwerk aufgebaut sind. Die dunkle, geschlossene und verhältnissmässig wenig bewegte Masse der Musiker muss das Gewimmel der hellen und gedrängten Kinder- und der Frauengruppen auf der andern Seite heben; die schwarzen Gestalten der Nönnchen bilden Haltepunkte und «Repoussoirs»; die massenhaft



Francesco Paolo Michetti. Studienkopf



Francesco Paolo Michetti. Studie

fliegenden und die herumliegenden Blumen, die vielen blitzenden Schmuckstücke, die Kreuzchen und Rosenkränze der Frauen sind mit spitzem Pinsel scharf markirt und überschütten die bewegte Hälfte der Versammlung mit pikanten, geradezu aufregenden Lichtern und Fleckchen; das vorsichtige Herabschreiten einiger Figuren auf den Stufen suggerirt mit grosser Kraft die langsam vor sich gehende Entwickelung der Prozession aus der Kirche; der Feuerwerker mit seinen Apparaten betont nicht nur die Leere der Treppe, sondern dient auch als Verstärkung der Musikergruppe und als Gegengewicht gegen die bunt gekleideten Frauen, die auf der eintönig grauen Kirchenwand doppelt farbig und flimmernd wirken. Gewiss, eine jede Komposition muss genau überlegt und wirksam gegliedert sein; hier aber ist davon doch wohl zu viel geschehen! Dabei ist das Ganze recht glatt und mit einer etwas kleinlichen Sorgfalt gemalt; auch sind die Farben trotz der starken Kontraste nicht feurig lebhaft, sondern eher süsslich zu nennen.

Ein ähnliches, nur minder anspruchsvolles Werk ist der wenig später als das «Corpus domini» entstandene «Kirchgang» («l'Ottavario», im Besitz des Königs von Italien). Wiederum ein entschiedenes Querformat, dessen rechte Hälfte eine kahle Kirchenwand mit einem Portal und davor eine Terrasse zeigt; von links her kommt ein junges Ehepaar, gefolgt von einer Schaar wohlgeputzter Mädchen, um am achten Tage nach seiner Trauung vor der ganzen Gemeinde nochmals feierlich gesegnet zu werden. Den Zug zu empfangen, haben sich Neugierige an der Kirche aufgestellt; vier Musikanten neben ihnen pfeifen und fiedeln los, der Clarinettist verhindert den Hund der Neuvermählten durch heftiges Anblasen am Eintritt in die Kirche. Im offenen Portal aber steht der Parroco, väterlich nickend und winkend, bereit, seine verschämten Pfarrkinder durch die kritisch und aufgeregt gaffende Menge, die in der Kirche eine Gasse bildet, vor den Altar zu führen. Der bewölkte Himmel ist trübe und grau wie die Kirchenwand; es hat heftig geregnet und die nassen Fliesen der Terrasse geben breite Reflexe. Dieselben Absichten und dieselbe



Francesco Paolo Michetti. Hundestudie

Technik wie bei dem «Corpus domini» treten hervor; da aber hier nicht sowohl verwirrend bunte Massen, als vielmehr die Einzelfiguren wirken sollen, so ist die Charakteristik der Personen feiner und noch mannigfaltiger als dort. Die unvergleichliche Grazie und Würde italienischer junger Weiber, sofern sie von Arbeit und Entbehrung noch nicht gebrochen und abgestumpft sind, die schlichte Derbheit der Burschen und Männer, die auch am Sonntag ihre blauen Kittel, ihre Kniehosen und geschnürten Sandalen nicht aufgeben, während die Mädchen und Frauen in seidenen Blousen mit Mantillen und Goldschmuck prunken, die ganze Intimität eines Dorfes mit seinen Interessen des kleinen Lebens — das Alles hat der Künstler in diesem Bilde glücklich zum Ausdruck gebracht.



Francesco Paolo Michetti. St. Franziskus predigt den Ziegen

Vielleicht deutlicher als die meisten andern, in dieser Zeit entstandenen Bilder, die im Einzelnen anzuführen unmöglich ist, weist dieser «Kirchgang» darauf hin, dass Michetti nicht gesonnen war, bei der Neapolitaner-Manier stehen zu bleiben, sondern dass er Beruf und Fähigkeit in sich fühlte, seine technische Virtuosität, von jeder Abhängigkeit befreit, künftig allein in den Dienst seiner eigensten Phantasie zu stellen, sie also zur Darstellung dessen zu verwenden, was ihm, dem gereiften Manne, das Wesentliche, das der künstlerischen Gestaltung Vortheile scheinen würde.

Er war inzwischen weit herumgekommen, hatte in Rom gelebt, auch das Ausland, insbesondere Paris kennen gelernt; aber aus allen den mannigfaltigen Eindrücken, die ihm in der grossen Welt zu Theil geworden waren, hatte sich schliesslich als eigentlicher Gewinn die Ueberzeugung entwickelt,

dass sein Talent und seine innerste Neigung ihn wirklich nur auf die Verkörperung seiner engsten Heimath und deren Bewohner hinweise, die von ihm freilich so tief zu erfassen waren, dass der vollkommene Ausdruck dessen, was er zu sagen hatte, nicht anders als auf ganz persönliche Weise, in einer eigenartigen, vielleicht einzigartigen Formensprache möglich sein würde. Michetti kam also nicht eben früh zu der Erkenntniss, die wir von wahrhaft grossen Talenten und echten Künstlercharakteren schon bei ihren ersten Schritten zu erwarten pflegen. Aber wir haben uns neuerdings wohl allzu einseitig an die Forderung vollkommener und unmittelbarer Originalität gewöhnt; in unserer Empfindlichkeit gegenüber einer festgestellten Nachgiebigkeit des Künstlers gegen irgend welche ihm imponirende Einflüsse vergessen wir ganz die Nachsicht, die wir der menschlichen Natur und Schwäche nun einmal schulden; und so darf uns die Beobachtung von Michetti's Wandlungen die Hochachtung vor ihm nicht schmälern. Im Gegentheil! Es kann uns mit Bewunderung für ihn erfüllen, wenn wir nun sehen, wie der etwa dreissigjährige Mann seinen Entschluss fasst, das Malen der eleganten Abruzzenbilder aufgiebt und sich anschickt, seine Abruzzesen in einem grossen Style zu schildern.



Francesco Paolo Michetti. Kirchgang

Es ist, als raffte er sich zum heroischen Ringkampf mit dem Geiste seines Landes zusammen. Ihn muss er, unter unsäglichen Mühen, überwinden, um ihm tiefe Geheimnisse zu entlocken; die Wahrheiten, die ihm so offenbart werden, spricht er dann nach voll Pathos und tragischer Energie. Michetti, den man nach seinen bisherigen Leistungen für den in allen Salons willkommenen Modemaler halten durfte, erhebt sich nunmehr als ein Meister, dessen Formen, durch ihre gewaltige Wucht, die Konventionen bald sprengen werden.

Betrachten wir das Werk, mit dem er, 1883, seinen wahren Charakter und sein neues Streben enthüllte. Es ist eine der Zierden der Nationalgalerie in Rom und heisst «das Gelübde» («il Voto»). Man sollte es eher «die Bussübung» nennen, denn es stellt die Wallfahrer dar, die die martervollen Gebräuche in der Gnadenkirche von Casalbordino vollführen. Wie Gabriele d'Annunzio diese Scene in seinem «Triumph des Todes» beschreibt, mit leidenschaftlichen, gehäuften Worten, so malt sie Michetti, und sein sonst so spitzer und glatter Pinsel wird dabei rauher und breiter, seine nervöse Farbe wird schlichter und kräftig. Denn dieser Gegenstand duldet keinen unwahren, phrasenhaften Vortrag; er ergreift den mit dem Volke, eben mit seinem Volke fühlenden und leidenden Künstler im Tiefsten und weist ihm zu seinem Werk die richtigen, würdigen Handgriffe. Wir werden in die von Menschen erfüllte Kirche versetzt und sehen uns gegenüber einer gedrängten Menge, die die ganze Breite des Bildes, und fast auch seine ganze Höhe, in Anspruch nimmt. Kopf an Kopf, Frauen

mit Kindern, Mädchen, Männer, Burschen, stehen sie, die vordersten knieen mit Lichtern in den Händen; sie lassen die unerhörte Prozession, die im Vordergrunde von links her nach den Altarstufen strebt, an sich vorüberziehen. Vor diesen Stufen hat man sechs hohe Kandelaber mit brennenden Kerzen und vor ihnen die überlebensgrosse silberne Büste eines Heiligen auf den Fussboden der Kirche gestellt; die Theilnehmer an der Prozession aber, die ihre Gelübde durch körperliche Busse lösen wollen, kriechen auf dem Bauche rutschend heran, küssen dabei fortwährend die Marmorfliesen und machen mit der Zunge Kreuzeszeichen in den Staub, bis sie den Heiligen erreicht und mit einem letzten Kuss ihre Pein beendet haben. Diese Büsser, Jung und Alt, Männer und Weiber, sind stundenweit durch Staub und Hitze, fastend und dürstend, im Getöse der Strassen Litaneien singend, herangewallfahrtet; am Eingang der Kirche haben sie sich niedergeworfen und das Kriechen begonnen; die Kirche ist lang, der Boden ist rauh; von Erregung bebend und angefeuert durch den Zuruf der sie Begleitenden arbeiten sie sich vorwärts, mit den Ellbogen ausgreifend, mit den nackten Zehen nachstossend; bald schäumt der Mund, die Zunge blutet und hinterlässt ihre Spur auf den Fliesen; der gequälte Körper, von Schweiss überströmt und der völligen Erschöpfung nahe, zuckt wie in Krämpfen. Bewusstlos bleibt ein Mann auf dem Wege liegen, ein anderer verzagt schluchzend und wird von seiner jungen Frau, die sich voll unendlichen Mitleids über ihn beugt, durch Zuspruch ermuthigt; ein Greis ist, mit einer letzten Anstrengung, am Ziele angelangt und umschlingt inbrünstig die silberne Büste. Die vor ihm angekommen sind, sitzen halb ohnmächtig auf



Francesco Paolo Michetti. Studienkopf



Francesco Paolo Michetti. Weibliche Studie

den Altarstufen, Einige aber sind noch nachträglich zusammengebrochen und werden von den Ihrigen gepflegt. Wie leidenschaftlich und ekstatisch muss das Seelenleben eines Volkes sein, das sich solche Kasteiungen auferlegt! Wie schwer die inneren Konflikte, die nach solcher Sühnung verlangen! Die Härte der Busse erinnert an orientalische Pönitenzen, aber die Italiener sind feiner organisirt als die Orientalen und empfinden tiefer sowohl die Erniedrigung als den körperlichen Schmerz. Was Michetti hier gemalt hat, muss eine elementare Aeusserung des ungebrochenen Volksgeistes sein. Auch die theilnehmende Menge ist nicht stumpf, sondern athemlos ergriffen in brennender Gläubigkeit; nur wenige Figuren, eine Mutter mit ihrem unbefangen vergnügten Kinde und ein paar Buben, zeigen sich gleichgültig. Neben dem silbernen Heiligen kniet ein Priester; er liest Gebete ab und besprengt die Ankommenden mit Weihwasser; er ist umgeben von weissgekleideten, dicht verschleierten Kindern, die goldene Zackenkronen auf den Köpfen tragen. Weihrauchwolken umhüllen die Gruppe mit einem mystischen Licht.

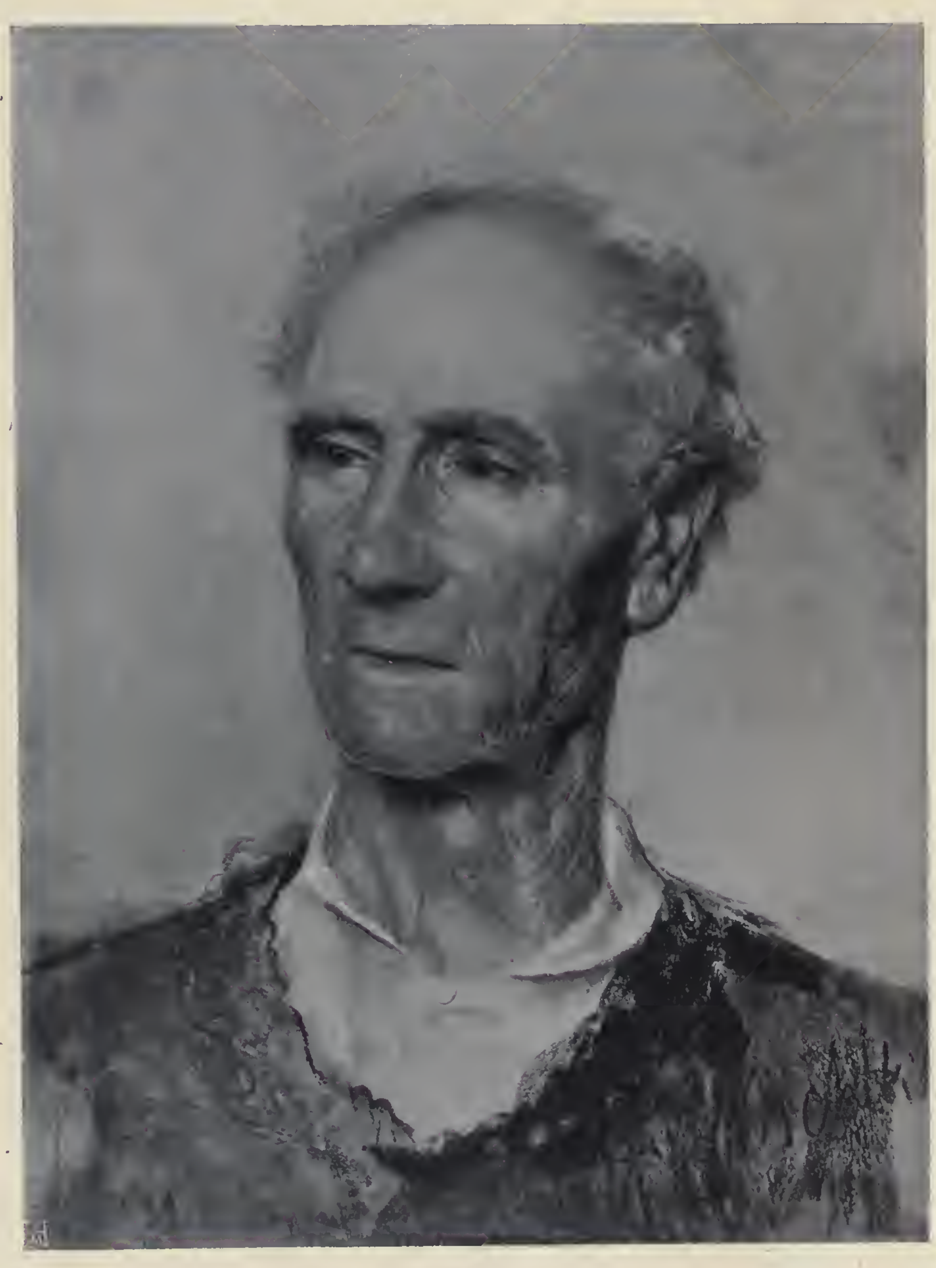
Ein gewaltiger Abstand trennt dieses Werk Michetti's von seinen früheren. Die Kühnheit seines Griffes nach einem ernsthaft dramatischen, psychologisch bedeutenden, dazu ausserordentlich nationalen Stoff, und sein Streben, diesen Stoff auch ernsthaft, ohne die Velleitäten der Mode, darzustellen, haben sich belohnt. Ihm ist ein gewaltiges Charaktergemälde, mit grossem Aufwand zwar, aber seiner grandiosen Strenge durchaus entsprechend, gelungen.

Eine solche Wendung und ein solcher Fortschritt des Künstlers erklären sich nur aus einer Erleuchtung und Konzentration seines Wesens. Michetti hatte, als er an das «Gelübde» ging, in der That einen merkwürdigen Läuterungsprozess begonnen, der vermuthlich auch heute noch nicht abgeschlossen ist; und zwar wurde dieser bewirkt, wie schon oben angedeutet wurde, durch ein vertieftes Verhältniss zur Natur.

In Francavilla, wo der Künstler sich in einem hochgelegenen einsamen Kloster zum Arbeiten eingenistet, aber ausserdem am Meeresstrande eine Villa gebaut hat, die er mit seiner Familie bewohnt, suchte er, seit dem Anfang der achtziger Jahre, mit rastlosem Fleiss und staunenswerther Energie die grossen und kleinen Landschaftsmotive, die Bäume und Felsen, die Meeresbuchten und Horizonte, nicht minder die Menschen und die Thiere, die er seit seiner Kindheit beobachtet, aber bis dahin

noch nicht ohne eine gewisse Befangenheit und konventionelle Vorurtheile aufgefasst hatte, nunmehr endlich so eindringlich und zugleich so einfach zu sehen, als es einem Menschen überhaupt möglich ist. Auf zweierlei kommt es ihm dabei an; er will den stofflichen Charakter seines Gegenstandes und, zweitens, dessen Erscheinung unter bestimmten Bedingungen richtig wiedergeben. — — — — —

Damit ist ihm der Sinn für die Landschaft eigentlich recht aufgegangen. Der Hügel über Francavilla, auf dem sein Convento mit dem überall sichtbaren Glockenthurm die Gegend beherrschend thront, die endlosen Olivenhaine, die sich die sanften Abhänge entlang ziehen, die flachen Felder und Wiesen locken ihn jetzt zu immer erneutem Studium. Er kann sich gar nicht genug thun in Veduten, die jenen Hügel von allen Seiten, unter allen Beleuchtungen darstellen; weniger um seiner Form willen, als wegen seiner dichten Bekleidung mit Oliven, deren dichtgedrängte Wipfel wie grünliches Silber in der Sonne flimmern und bei bewölktem Himmel, im gebrochenen Lichte, wie eine reiche Nebelschicht zu wallen scheinen. Dann aber nimmt er auch die Olivenbäume im Einzelnen für sich; die alten ehrwürdigen Stämme mit den weitausladenden Aesten und dem zarten, spitzen Laube; oder er wählt sich Nussbäume, oder Pappeln, oder Ulmen; er zeigt wie sie zusammenstehen, wie sie ihren dämmernden Halbschatten über Getreidefelder oder Wiesen mit blühenden Blumen breiten; durch ihre Zweige blickt der blaue Himmel oder in der Ferne das Meer. Wie gelingt ihm da der Ausdruck, die Wahrheit dieser Bäume, welche «Luft» ist unter und in ihren Aesten! Der Mann, der noch vor wenigen Jahren die Natur in's Gefällige abwandelte, verzichtet jetzt auf den Effekt der anmuthig vollendeten Gegenständlichkeit und erreicht dafür eine schlechterdings hinreissende Echtheit der Empfindung und des Ausdrucks. Mit wenigen, wie absichts-



Francesco Paolo Michetti. Studienkopf

los hingeworfenen Pastellstrichen auf grauem, braunem oder blauem Papier ist das Ganze gemacht: man steht davor und fragt sich, wie das nur möglich sei. In der Nähe betrachtet, lässt eine solche Skizze im ersten Augenblicke oft nicht einmal erkennen, was sie vorstellt; nach einigem Besinnen aber empfängt der Beschauer wie durch eine plötzliche Offenbarung den vollen Inhalt, und zwar so rein und treu, als sähe er einen Ausschnitt der Natur vor sich. Man vergleicht Michetti's Studien nicht selten mit den Zeichnungen Leonardo da Vinci's; sie haben in der That die Genauigkeit der Wiedergabe, im künstlerischen Sinne, mit diesen gemein, aber sie unterscheiden sich darin, dass Michetti seine Motive nicht, wie Leonardo es so oft thut, an und für sich, sondern mit ihren Beziehungen zu der Umgebung, also belebt von Reflexen und umspielt von Luft und Licht, zu geben pflegt. Er denkt und fasst von vornherein koloristisch auf; ohne die Farbe und ihre auf das Genaueste abgestuften Werthe ist ihm die Form weniger bedeutsam; in die Farbe legt er den ganzen Ausdruck seiner Empfindung, und es gelingt ihm, ihn uns ausgiebig mitzutheilen. Wenn er einen blühenden Pfirsich- oder Mandelbaum skizzirt, so leuchten die rosigen Zweige, die sich der Sonne und dem blauen Himmel entgegenstrecken, wie in hellster Frühlingsfreude.



Francesco Paolo Michetti. Studie

Und wie die Bäume, so nimmt Michetti auch alles Uebrige in seiner Heimathslandschaft mit inniger Liebe in sich auf: die fernen Gebirge, die Weiden und Wiesen, die dampfenden Sturzäcker, die ländlichen Pfade. Dann weiter die Bäche und am Meere den Strand; unzählige Motive liefern ihm die Klippen, zwischen denen stille Lachen spiegeln oder die Welle brandet, und die bunte kleine Vegetation, die sich an ihnen ansiedelt. Die offene See selbst mit ihrem unergründlichen Farbenspiel, eingefasst in die offene Bucht von Ortona, wird immer und immer wieder studirt, bei allen Beleuchtungen, in allen Wettern, und über ihr der Himmel mit seinen Wolken und Lichtwellen. Das Zarteste, das unser Auge erfassen kann, die Luft und ihre perspektivischen Wirkungen, das Licht in seinen Brechungen, wird von Michetti, dem Zauberer mit dem Pastellstift, durch wenige, rauhe Striche überzeugend gegeben.



Francesco Paolo Michetti. Entwurf zu «Tochter des Jorio»

Wer die hunderte von Landschaftsstudien Michetti's — die meisten von ihnen besitzt jetzt Herr Ernst Seeger



F. P. Michetti pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Fressende Hühner





F. P. Michetti pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hühner



in Berlin — betrachtet, wird geneigt sein, den Meister für einen geborenen und ausschliesslichen Landschafter zu halten. Und doch sind ihm diese Studien nur theilweise Selbstzweck; er treibt sie, weil er Alles will beherrschen und wiedergeben lernen was zu dem Aufbau seiner Welt gehört. Darum übersieht und vernachlässigt er nichts; und wie er die Pflanzen von der einzelnen Blume oder Frucht bis zum Baum sich aneignet, so geht er den Thieren nach, die er, ebenfalls mit Pastell oder auch mit Gouachefarben und wie die Landschaften mit wenigen aber Alles sagenden Strichen, in packender Lebendigkeit charakterisirt. Der Kopf eines Hundes, einer gehörnten Ziege, eines Schafes, oder nur die Schnauze eines Schafes, der Kopf eines Truthahnes oder ein Theil seines Gefieders er-



Francesco Paolo Michetti. Sommertag

scheint auf dem Papier in solcher Vollendung, dass die anspruchslose Studie, die der Maler vielleicht längst zu alten Erinnerungen geworfen hatte, mit der Bedeutung, dem Schwergewicht eines ausgeführten Gemäldes auftritt.

Aber das Endziel Michetti's bleibt doch die Darstellung des Menschen, und zwar nicht des subjektiv aufgefassten und nur als Thema zur Entfaltung persönlicher Phantastik verwendeten, sondern des mit Hingebung erkannten und mit Treue, ja mit Ehrfurcht nachgeschaffenen Menschen. Die Durchdringung und Beherrschung der heimathlichen Erde und ihres Himmels soll Michetti im letzten Grunde ja zur Wiedergabe des Volkes dienen! Zu diesem Zwecke muss er natürlich erst recht den Menschen studiren; insbesondere den Kopf nimmt er vor und vertieft sich dabei in den Ausdruck des Charakters und der Seelenbewegungen nicht weniger als in die körperlichen Formen. Allerdings scheint

Michetti, der die Landschafts-, Pflanzen- und Thierstudien allenthalben, ohne unmittelbare Verwendung in einem Bilde für sie zu haben, skizzirt, die Menschen gewöhnlich schon mit bestimmten Absichten zu bearbeiten. Er fixirt Entwürfe zu Gemälden mit heftig hingesetzten Pastellstrichen oder Gouacheflecken unter starker Uebertreibung der koloristischen Pointen, und stellt die menschlichen Figuren, nur mit der Rücksicht auf ihre richtige Bewegung, mit wenigen aber ausdrucksvollen Andeutungen hinein; dann wendet er sich bald zu den Köpfen und studirt an ihnen, indem er sie in überlebens grossem Massstabe, mit gesteigerten Motiven, durchbildet. Da entgeht ihm nichts; er zeigt jedes Fältchen im Gesicht, lässt den Flaum der Haut, den Athem der Nase spüren; das Auge lässt er durchsichtig leuchten im feuchten Glanz, die Haare im Winde spielen. Bei Gelegenheit begegnen wir dann einem solchen, zunächst vielleicht etwas überladenen und kleinlich behandelten Kopfe unter strenger Vereinfachung in einem Gemälde und werden inne, welch' intensives Studium hinter dem scheinbar rasch hingemalten Werke steckt. Wie intensiv dieses Studium ist, geht auch daraus hervor, dass Michetti seit dem «Gelübde» von 1883 nicht Vieles vollendet hat. Eine Anzahl von in Oel gemalten Köpfen und Landschaften mit einzelnen Figuren müssen mehr als Studien und Entwürfe denn als abgeschlossene Werke gelten. Im Jahre 1890 wurde er veranlasst, den König und die Königin von Italien in grossen Repräsentationsbildnissen zu malen — Aufträge, die ihm ehrenvoll, aber schwerlich ganz willkommen gewesen sein werden; glücklicher lag ihm ein kleines Reiterportrait des Königs, aber am besten daran ist wohl der Hintergrund, ein Gebüsch im Garten des Quirinals, gerathen. Auch das Huldigungsgeschenk des italienischen Hofes an die Kronprinzessin, zu deren Einzug in Italien, ein Madonnenbild mit einem Trauben opfernden Hirten, musste Michetti seinem widerstrebenden Genius



Francesco Paolo Michetti. Studie



Francesco Paolo Michetti. Studie

abnöthigen. Neben solchen mehr ablenkenden als eigentlich fördernden Arbeiten beschäftigte ihn aber ein grosser Entwurf, den er, sein ganzes Können zusammenfassend, als das Ergebniss der zweiten Periode seiner künstlerischen Erziehung, im Jahre 1895 ausführte. Es war das Kolossalgemälde: «Die entehrte Tochter des Jorio» («la figlia di Jorio», im Besitz des Herrn Seeger in Berlin). Erkennt man im «Gelübde» nur noch mit Mühe den Maler des «Corpus Domini», so ist aus diesem letzten Werke weder der Maler des «Gelübdes», noch der Neapolitaner von 1877 zu erkennen.

Der ehemalige Kleinmeister gibt hier zum ersten Male lebensgrosse Figuren; das Bild misst etwa sechs Meter in der Breite und etwa drei in der Höhe und enthält nur acht Personen, die den Raum



Francesco Paolo Michetti Fronleichnamsfest zu Chieti: «Corpus domini»

fast ausfüllen. Und der ehemalige Virtuose des spitzen Pinsels malt hier in einer besonderen Art von Tempera mit breitem, mächtigem Farbenaufsatz, der hier und da vorzüglich in dem ganz beiläufig behandelten und doch vollendet wirkenden Vordergrunde, einem schmutzigen Wege, geradezu plastische Massen bildet. An die Stelle des früheren Aufwandes von Motiven, von Mannigfaltigkeit und Aufgeregtheit ist jetzt eine grosse Einfachheit, eine Beschränkung auf wenige, aber desto künstlerischer und desto tiefer gefasste Züge getreten.

Wir sehen quer vor uns den grauen Rand eines Bergpfades, jenseits dessen wir uns einen Abhang zu denken haben. Im fernen Hintergrund breitet sich gewaltig, in grossartiger Ruhe der schneebedeckte Gebirgsstock der Majella aus. Von links ragt ein entblätterter Baumzweig in das Bild herein. Es ist ein kühler Wintermorgen. Sechs Feldarbeiter stehen, sitzen oder liegen auf dem etwas erhöhten Wegrande; sie halten ihre erste Ruhepause. Ihrer Aller Blicke sind unter Spott und Hohn, unter Lachen und Staunen, bei einem der Burschen aber mit Entsetzen, auf ein Weib gerichtet, das an ihnen vorbei den Pfad entlang eilt. Es ist ein junges Mädchen in der dunklen, noch halb antiken Tracht der Bergbewohner; unter den unbarmherzigen Blicken der Männer hat es sein Tuch über den Kopf gezogen, so dass wir nur Nase, Mund und Kinn erkennen. Wie von Empörung gehetzt schreitet es davon, ungebeugt aber doch weit ausgreifend, um den Lästerern zu entgehen. Ein zweites Mädchen, an dem jenes vorübergelaufen ist, schaut ihm voll Verachtung nach.

Also ein Gegenstand, der oft genug und in den verschiedensten Auffassungen behandelt worden ist. Hier aber, in diesem lapidaren Styl, der alle Formen vereinfacht und jeden Ausdruck, ohne ihn übertreibend zu steigern, konzentrirt und erschöpft, hier erscheint er als eine Tragödie. Was wir vor uns sehen, ist nicht das Necken und Verspotten einer leichtfertigen Dirne, an der sich die Rohheit der Männer weidet, sondern es ist die Verurtheilung eines kraftvollen Geschöpfes, das sich nun in Gram verzehren und in Schmach enden muss. Diese Entehrte — das sagt uns ihre Haltung und ihr Ausdruck, auch wenn wir die Geschichte von Jorio und seiner Tochter nicht kennen — trägt keine niedrige und gemeine Schuld; was sie beging oder was ihr angethan wurde, befleckte nicht eigentlich die Tiefe ihres Herzens, und doch wird sie es ihr Leben lang büssen. Denn nichts hüten die Abruzzesen eifersüchtiger als die Jungfräulichkeit ihrer Töchter und Bräute, und jeder Fehltritt derselben zieht eine grausame Verfehmung des Mädchens nach sich. Durch diese Zuspitzung wird der sonst allgemein menschliche Gegenstand zu einem süditalienisch-nationalen Stoff. Wie die Arbeit und das Behagen, die Freudenfeste und die religiöse Inbrunst der Abruzzesen, so hat Michetti hier einen starken ethischen Charakterzug seines Volkes geschildert.

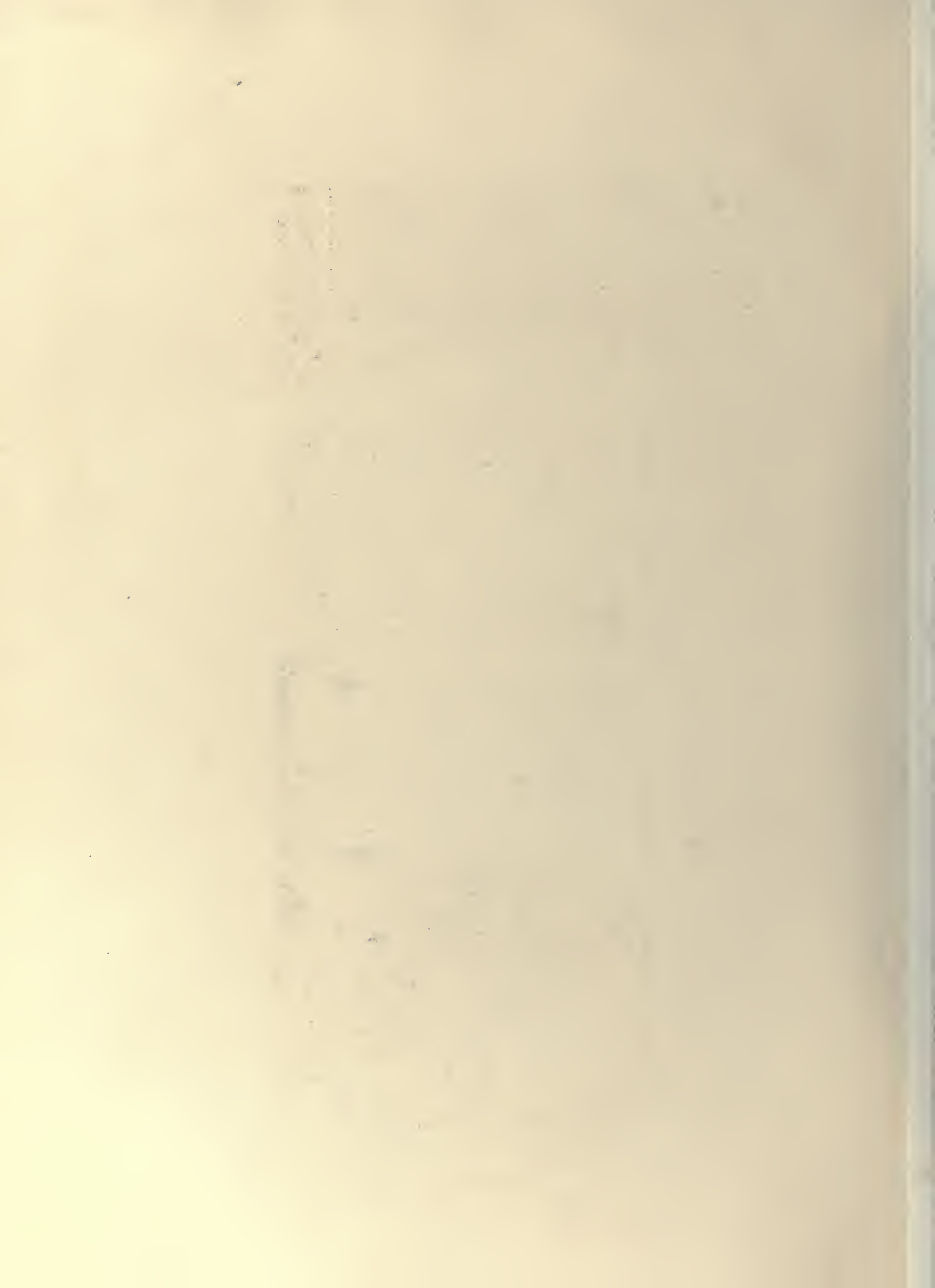
Bisher ist dieses bewundernswerthe Werk das letzte Wort des Meisters geblieben. Was wird sein nächstes bringen? Dieser Proteus, der nur in seiner Liebe zur Heimath und in dem Streben, sie treu und künstlerisch zu verklären, sich gleich bleibt, kann uns noch merkwürdige Ueberraschungen bereiten. Aber mag er sich verwandeln so oft er will, und mag er unternehmen was ihm nur einfällt, wir werden ihm stets dankbar sein für das was er uns schon gab, und dürfen im Uebrigen vertrauen, dass er seine grosse Kunst niemals mehr in den Dienst der Mode stellen wird. Denn wer wie Michetti, der Einsiedler von Francavilla, an sich erfahren hat, dass die Freiheit des Geistes und Gemüthes jedes vornehme Schaffen am schönsten fördert, der hütet sich gewiss, seine köstliche Unabhängigkeit wieder zu verlieren.

Sämmtliche Reproduktionen sind nach den im Besitze des Herrn Commercienrath Ernst Seeger, Berlin, befindlichen Originalen mit dessen Genehmigung hergestellt.



F. P. Michetti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Gelübde





F. P. Michetti pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die entehrte Tochter des Jorio



